

CATASTROPHES No. 19
juin 2019

Be inspired



édito , par Laurent Albarracin	p. 3
Muses ouvrières	p. 5
Olivier Domerg, « Le Manuscrit » (10/15)	p. 6
Jean-Charles Vegliante, « Course folle confiée aux aléas » (4/4)	p. 11
Louise Mervelet, « Mesanges » , 8	p. 15
Éric Pessan, « Mes inquiétudes » (2/3)	p. 16
Kaveh Akbar, « Quatre poèmes », tr. de l'anglais par Marine Cornuet	p. 27
Industrieuse rêverie	p. 22
Christophe Macquet, « រតនៈ » (dans la nuit khmère) (2/10)	p. 23
Wallace Stevens, « Esthétique du mal » (2/5), traduit par Alexandre Prieux	p. 27
Frédéric Laé, « Victoriennes » (1/10)	p. 28
Hippolyte Hentgen, « 再開 », 9	p. 29
Alessandro Bosetti, « Des êtres sonores » (1/4), traduit par Raphael Bathore	p. 30
Labeur des couches profondes	p. 33
Pierre Vinclair, « Où sont les morts », 3	p. 34
Maria Corvocane, « motifs sans nom », 9	p. 37
Guillaume Métayer, « Après Babel », 8	p. 38
Moine de Montaudon, « Chansons » (2/3) tr. par Luc de Goustine	p. 43
Acharnement de la grâce	p. 51
Frédéric Dumond, « erre » (6/10)	p. 52
Rodrigo de la Pena Jr., « Soif / Thirst » 4	p. 62
Guillaume Condello, « Élégies documentaires »	p. 63
Fabrice Farre, « Avant d'apparaître » (2/2)	p. 70
les auteurs	p. 72

ÉDITO

Laurent Albarracin

L'inspiration, c'est un peu la tarte à la crème et le marronnier des écoles. À la classique et très naïve question « D'où vous vient votre inspiration ? », à laquelle il n'aura pu échapper lors de rencontres scolaires ou autres, Jean-Pascal Dubost répond dans un livre clairement intitulé : *Du travail*. Beau livre, édité par les soins de François-Marie Deyrolle¹, qui est le journal entamé lors d'une résidence et dans lequel l'auteur déploie son écriture méticuleuse, scrupuleuse, attentive aux tournures anciennes comme aux souplesses et licences qu'autorise une modernité expérimentale. Une écriture maniériste, ressourcée dans la matière verbale et littéraire millénaire autant que dans le pulsionnel et l'énergétique du corps. L'auteur donne là des notes d'atelier, expose un plan de travail de vingt poèmes auquel il ne saurait déroger, livre ses réflexions, ses questionnements et ses doutes, dialogue avec quelques auteurs anciens ou contemporains, notamment Ivar Ch'Vavar auteur lui-même d'un objet similaire : *Travail du poème*².

Dubost a choisi son camp. S'il concède que l'écriture nécessite une « humeur favorable » et puisse connaître des pannes contre lesquelles il ne sert pas à grand-chose de s'obstiner, il refuse carrément de considérer que le travail et l'inspiration puissent se concilier et s'épauler dans l'écriture. Tout le poème est travail et n'est que travail, et ne doit rien à quelque visitation que ce soit. Le propos semble radical mais le livre ne manque pas d'apporter lui-même, malgré le parti pris laborieux de son auteur, quelques contrepoints amusants qui en atténuent un peu la raideur théorique. Ainsi – car on ne saurait rester huit heures par jour à sa table de peine lorsqu'on est poète, même travailleur – lorsque après une après-midi de marche dans la campagne et avant un bon repas, il lit sur le T-shirt floqué et narquois de l'un de ses convives l'inscription : « Be inspired ». Clin d'œil et pied de nez du réel. Le réel est toujours un peu vexant.

Si les dieux ni un inconscient « pur » ne sauraient dicter au poète son poème, il y a bien une part de l'écriture qui provient du dehors, même lorsqu'on a pris l'option d'une écriture aussi lettrée et référencée ou *intertextualisée* que celle de Jean-Pascal Dubost. Ne serait-ce pas cela finalement et tout simplement l'inspiration : l'air qu'on respire dehors et qui aère la page d'écriture, la prise en compte d'un fait ou d'une sensation, l'irruption du réel dans le sentiment qu'on a des choses, l'impression qu'à l'extérieur ça parle et même que ça nous parle à nous spécialement, que ça signifie mieux qu'on ne saurait le dire

¹ Jean-Pascal Dubost, *Du travail*, L'Atelier contemporain, 2019.

² Ivar Ch'Vavar, *Travail du poème*, éditions des Vanneaux, 2011.

quand on écrit ? Comment une écriture ne chercherait-elle pas à faire accueil à une signifiante du monde ? L'écriture ne tire pas tout de soi-même, il faut bien que lui soit donnée quelque chose du dehors, et elle n'est peut-être jamais autant inspirée et valide que quand elle donne la primauté au réel, à un réel où elle se reconnaît. Il faut bien que la poésie respire avec le dehors. L'inspiration, c'est quand ça respire bien.

Bien sûr tout dépend des cas de figures, des caractères, des esthétiques, des poétiques, mais cela ne tient pas seulement au genre du poème pratiqué. René Char, malgré l'apparence de fulgurance oraculaire de ses poèmes, devait beaucoup travailler son écriture pour donner à une notation première somme toute banale tout le drapé d'hermétisme et de sacré qu'on lui connaît, avec quelquefois de remarquables réussites il est vrai. Mais contrairement à Dubost, je me demande si trop de travail, ou trop de re-travail, ne tue pas le poème. Il le recouvre, ensevelit la saisie originelle sous les gravats du chantier.

On ne saurait nier qu'il y a une grande importance de la technique, mais elle est la mieux efficace quand c'est une technique incorporée et aveugle, une technique qui proprement ne se sait plus et ne se voit plus. On ne peut mobiliser une technique et un savoir acquis comme on puiserait dans un stock perpétuellement présent. La poésie n'est pas réductible à un savoir-faire : avant d'écrire un poème, je *ne sais pas* écrire un poème. Je ne le sais et ne le découvre qu'en m'y mettant. Et je ne peux me mettre au poème que si l'esprit est dans un certain état flottant et divagant, qu'il est à la fois captif et captant. Il faut une disponibilité à la partie intuitive et imaginante de l'intellection. Il faut que règne une attention distraite, une

écoute intérieure du génie de la langue comme aux signes mystérieux du dehors (ou à leur souvenir) pour que le poème s'embarque. Et il y faut un peu de cet enthousiasme qui, s'il n'est plus soufflé par les dieux ni n'est l'apanage du Poète avec majuscule, gonfle tout de même les voiles.

C'est pourquoi on peut se demander s'il n'y aurait pas un bénéfice à conserver le mythe et l'illusion de l'inspiration, même si c'est un mythe, même si c'est une illusion. C'est quand l'esprit est en mesure de se raccorder à sa part oisive et rêveuse, à une raison plus synthétique qu'analytique, émotionnelle et non seulement discursive, que le poème a quelque chose à nous dire. Le travail ne fait pas tout dans le poème, et ce qu'il doit faire d'abord, c'est défaire des habitudes mentales et les carcans de la raison raisonnante. Travail de lâcher-prise.

Alors, travail ou inspiration ? Chacun répondra pour lui-même et placera le curseur où il voudra. Ou bien mélangera allègrement et dialectiquement les deux termes de l'alternative.



muses ouvrières

Le Manuscrit (10/15)

Olivier Domerg

« Où sommes-nous ?
dans le paysage qu'on ne peut pas décrire, seulement vivre ;
dans l'indescriptible. »

Wernert Kofler, *Automne, liberté*, éditions Absalon, p. 50

Reprendre pied avec les cris des corbeaux, le souffle intermittent de la bise, les pépiements d'oiseaux au second plan. Jusqu'à mi-pente, les champs sont clôturés pour empêcher les vaches d'y accéder. Quelques pierres et blocs de roche ont été déplacés là et empilés. De nos jours, l'épierrage se fait à l'aide de machines ; les clapiers, à l'aide d'engins de chantier. Un peu de soleil perce le gris général. Vue dégagée sur le Vieux Chaillol & consorts, tout ce versant du massif champsaurin.

Reprendre corps dans le paysage en se laissant pénétrer par le flot continu ou discontinu des sensations. Percevoir la disposition et la plasticité des choses, la grande richesse des formes, matières, tonalités. Et, tout à la fois, les oiseaux, le vent, les aboiements d'abord lointains, puis de plus en plus proches. Ou cette menue activité des insectes dans le périmètre où l'on se tient : mouches, abeilles, grillons.

Pourquoi a-t-on, tout à coup, l'impression (tragique) qu'il y a moins d'arbres ? Est-ce dû à la vision de ces fagots ? Ou à celle de ces cimes étêtées par la neige, les bourrasques ou la foudre ?

Sentir l'air vif s'engouffrer, couler partout où il peut. Sentir l'air frais, *l'air du matin*, l'air de la montagne, *l'air qui souffle*, oui, *au sommet des grands pins*, s'immiscer par ses manches, dans son col et sur son cou. N'est-ce pas agréable d'être tiré de ses pensées et ainsi rappelé à l'harmonie et au désordre du dehors ? La plupart du temps, tout encombré de soi, la vie intérieure *parasite* notre relation au monde. On ne sait trop quoi faire de cet envahissement fiévreux. Du flux de conscience tendu, saccadé, nerveux. Du jet perpétuel et souvent informel. Sans compter ce grésillement, cette vrille sans fin des acouphènes, depuis trois ans, après un surcroît de stress, une trop forte variation de tension.

On s'est rapproché indiscutablement de la FORME. De *la* et *des* formes (Manse est loin d'en être dépourvu) : rebonds et creux, ondulation colorée, plasticité herbue. Une partie de cache-cache s'engage entre soleil et nuages. Si l'on en croit cette remorque remplie à ras bord de pierres, à l'angle de la parcelle labourée, les champs continuent d'être épierrés. Quelque chose se poursuit dans le TEMPS. Mêmes gestes, mêmes phases préparatoires, même calendrier. Unique changement de taille : le recours aux machines aratoires.

Des feuillus poussent en bordure, derrière les tas de pierres, quelquefois dedans. Observant la parcelle de terre nue, fraîchement travaillée, on remarquera que l'hersage génère des motifs géants : profondes rides parallèles (ou ridules, vues de loin), qui se coupent, tournent parfois à angle droit, se recourent, complexifiant pour le moins les figures.

Toujours le souffle de la bise sur le visage, les mains. C'est comme un appel d'air, le vent passe d'une vallée à l'autre, du Champsaur au Gapençais, régulièrement ou par sautes sporadiques. Parvenu à l'extrémité du champ, le regard remonte, glisse sur les contreforts moelleux, remonte encore, se repaît des flancs, des divers mamelons et épaulements, remonte toujours, en élargissant progressivement le champ, jusqu'à la triple bosse sommitale. On redécouvre alors, brusquement, la plénitude du Puy. Sa *sensualité herbeuse*. Son expressivité, en dépit d'une robe que l'hiver a salie, mais qui ne cessera plus maintenant de reverdir.

Dans un mouvement inverse, on baissera très lentement les yeux jusqu'à croiser le syntagme « chaussures de marche poussiéreuses ».

Parfois le silence s'installe. Les insectes sont plus loin ou bien inaudibles. Les aboiements s'estompent. Les oiseaux se taisent ou s'interrompent. On ne perçoit plus que le souffle d'air, par brefs ou longs à-coups, tel un moteur arythmique

secoué de quintes de toux. Bruissement également perceptible, par la gîte soudaine des branches et des herbes hautes, mais encore, par cette fraîcheur sur la peau.

Des violettes émargent sur le talus. « Ça va très vite », me dit-elle . Elle parle bien sûr de la lumière, des très courts instants d'ensoleillement. On s'applique, ensemble, à retrouver le lignage des sentiers ; ceux que les vaches ont tracé en plus d'un demi-siècle, depuis qu'elles y grimpent. On contemple Manse très longuement, ravis par la générosité du motif. On attend l'éclaircie. Le moment de la prise ou de la reprise. On s'assoit sur les rochers qui bornent le champ, constellation de lichens jaune, blanc, gris. *On est en prise avec.*

On cherche appuis aux abords immédiats du Puy — contrescarpes, passages, paliers, passes. On cherche, OUI ! *On attend l'éclaircie.* Répète mentalement un itinéraire possible. On est dans la mobilité tactile et ductile de la vision. Autant dire qu'on touche à la forme. Qu'on touche *la forme* des yeux ; ou plutôt, qu'on la touche à l'intérieur même de la vision. Qu'on éprouve exactement chaque rebondissement, chaque couture, chaque élément de relief (plissements, matières, courbures, inflexions). Et, par conséquent, qu'on ressent physiquement masse et volume. Qu'on ne cesse de remodeler et de recomposer la forme *de l'intérieur* — LA FORME, les formes pleines, à contre-ciel : la croisée des lignes ;

les sommets du mont ;

ces trois seins où s'épanchent les pâtures, où s'étanchent bêtes et cultures (le Puy est aussi à entendre comme un « puits ». Il y a des sources, des captations, et, au pied de

celui-ci, des zones imbibées, spongieuses, gorgées d'eau. Un presque marigot, autour du ruisseau de Chaume froide).

Manse est un immense monticule replet, à l'est débordant et extrêmement doux, avec, par moments, des inclinaisons, des générosités, des effusions ; et à d'autres, des convexités charmantes, des chutes langoureuses.

Manse est un réservoir de formes et de sensations. Un terr(it)oir(e) nourricier. Une poétique à l'œuvre. Un *mont-monde*.

[Vers le col de Serre La Faye]

[Tenir la note, 10]

Le refuge Napoléon pour la nième fois, étape obligée, pour la terrasse face au motif, *et le café*, siroté en fin de matinée ou début d'après-midi, autant pour se réchauffer que faire le point, ou la halte, relire ou compléter ces notes, préparer l'itinéraire ou le travail de l'après-midi. Le plaisir également de renouer ce dialogue visuel, spatial, coloré, avec le Puy de Manse — et quel meilleur endroit d'observation que cet ancien refuge, reconverti en café-tabac, implanté devant, presque aux pieds de la montagne ?

Onze heures. Nous y sommes, devant la masse rebondie et dans le laiteux de l'heure (le fond de l'air épais). Un voile de chaleur chaule le mont. Du côté des *Roberts*, s'élève la fumée d'un écobuage : feu de taillis ou de ronces.

Retrouver le bois de mélèzes, de l'autre côté de la route : **troncs noirs** ; reprises vert-clair, discrètes. Apprécier ce poste d'observation occidental, malgré l'habituel manège des fumeurs, incapables de couper leur moteur tandis qu'ils stationnent pour se réapprovisionner, rompant le silence et empuantissant l'air. Malgré aussi le passage assez fréquent et vrombissant des véhicules qui accélèrent, au sortir de la côte, avant de franchir le col. Ou encore, de ceux qui, *a contrario*, s'engagent prestement dans la descente vers Gap.

Élire cet endroit malgré ce qui le parasite, le banalise et l'enlaidit. *Ce face à face* reconduit avec la frontalité du Puy : la large crevasse, les reliefs morainiques et les écharpes de fayards clivant latéralement les prairies.

Aimer reprendre langue avec le lieu. Une terrasse de café, d'accord ! Tables et chaises telles quelles disposées, disons, sans mythologie excessive ! **Chaussée noire**, longue courbe d'arrivée, larges bas-côtés, grands champs, chien débonnaire, vaches paisibles. Façade de l'ancien relais tenu par un couple sans âge. Conversations des habitués, irruption du facteur, ballet des occasionnels et des clients de passage. Lentes translations du troupeau en fonction de l'heure et des points d'eau. Rumeur d'un tracteur qui s'active le long des pentes. Micro-événements ponctuant la journée et marquant plus ou moins la vie du lieu, quand ce n'est pas tout simplement l'heure, du café ou de l'apéro¹.

Tout ça *sur place*, dans le même espace, devant la belle générosité et *voluminosité* de la forme — cette offrande faite au regard. Manse, chaque fois reconsidéré dans son essence même et sa question première. Présence monumentale – de *ce point de vue*, depuis les tables aux parasols repliés – d'où émane une puissance douce, tenace et entêtante, irradiant muettement, « comme toute chose ».

Soyez sûr que nous n'allons pas tarder à nous en rapprocher ou à en faire le tour, sitôt ces quelques phrases jetées sur le

¹ « Vous lèverez bien votre vers/verre,
Cher Vinclair,

Pour saluer le motif,
Lors d'un improbable apéritif ? »

papier, pour nous retrouver de l'autre côté, dans la diagonale opposée, au lieu-dit *La Martégale*, collant en cela aux repérages d'hier. Pas très en avance sur notre "plan de marche", mais c'est dimanche, et la nuit fut courte et perturbée.

Nous allons démarrer, certes, mais avant, permettez-moi de revenir, une dernière fois, sur la sensation ci-dessus évoquée : le bonheur de *ce face à face* réitéré ; de ces retrouvailles avec le site ; de cette situation, sans autre issue que sa redite, sa reprise ou sa poursuite effective ; car « cette guerre est interminable » et nous avons choisi de vivre, autant que vivre se peut, reposant la tasse sur le plateau de la table en fer, un goût de café en bouche, dissertant sur le mauvais réveil et les conditions qui président à toute activité — ou action.

L'action (poétique ?), ici, étant d'observer inlassablement ; d'arpenter dans tous les sens ; de prendre le temps de s'arrêter sur les choses ; d'évaluer (en retour) nos capacités de saisie et d'invention ;

et, recopiant les termes de la formule, de « s'interroger sans fin sur le réel et les façons d'en rendre compte ».

[Le col, terrasse face au motif, 17 avril]

L'immense forme ondulant triplement,
Loin au-dessus de ses socles
Géologiques et de ses ceintures morainiques ;
Au-dessus de ses abords de fermes et champs,
De feuillus et pins sylvestres.

Et réaffirmant cela, ne rien dire d'autre que l'évidence
D'une *cardinale présence*,

Sondée de part en part, intégralement,
Comme on observait, tout à l'heure,
Du côté plus abrupt et sévère
Donnant sur La Rochette,

Ces flancs rebondis
Introduisant
Les premières pentes
Du Puy.

[chant dix — *Fable rase*]

COURSE FOLLE CONFIEE AUX ALÉAS (4/4)

Jean-Charles Vegliante

Nice (et insistante)

Cette route dans la mer c'est une trace
double d'on ne sait quel géant de croisière
où des assassins tristes passent, sans voir
ce pourquoi ils ont payé des sommes folles
et s'ennuient entre eux hors classe économique.
Vus du ciel cimetièrre et port se ressemblent
(Valéry avait-il pris l'avion pour Sète ?)
comme nos vies si l'on sort du sarcastique :
Fasten seat belt while alive m'as-tu crié
trop tard la cabine s'était refermée,
nous étions démunis devant cette urgence
qui conspire à séparer, à nous vouloir
tels que nous ne serons jamais, à séduire
qui est prêt à prendre tout seul son envol.

- On se prépare
- à atterrir
- loin de votre air

Vieux fou

Le vieil obstiné frotte sa jambe
de pantalon de plus en plus fort
Mais la tache était dans le tissu
dès son tissage à Chandernagor
Les pigeons l'observent et s'avancent
pour voir si quelque miette en a chu
Il les nourrit parfois sans patience
pour passer le temps dans ce jardin
désolé où personne ne vient
Personne à qui parler de sa vie
longuement solitaire depuis
qu'il a dû fuir sa région de l'Inde
De loin parfois l'imité un enfant
qui s'amuse de ses remuements

Somnium

Un aveugle ailé te lit dedans, plus clair
qu'en un livre. Elle ne sait plus depuis quand
l'ombre et la lumière se sont confondues.
Dans la plénitude, on fait pause : Sèlah !
ta vie traversée d'ombremort est si frêle !
Dans la maladie, c'est trépignement fixe :
toute insouciance retirée là-bas
nous fait ce signe de loin : indéchiffrable.
Nous visitent des souvenirs mis en vrac
sur la commode du crâne où l'on s'ex-pose.
Non je n'ai que de rares bouts de soleil –
*Est-c' qu'en dormant si fort, papa, tu deviens
mon petit garçon, que je peux gronder quand
on jouerait ensemble ? est-c' que tu te réveilles ?*

Fait divers

L'homme qui nettoyait les gouttières se tue en tombant du toit de la préfecture

(*LeParisien.fr*, 3 janv. 2019)

Personne ne l'a vu tomber. Son corps gisait sur le trottoir. L'entreprise qui l'employait a reconnu le corps. « Sa société avait un contrat de sous-traitance avec la maréchaussée pour le nettoyage des chenaux, dit le directeur de cabinet du préfet. Si la victime était précisément chargée d'y nettoyer les gouttières, nul ne l'a validé. » La victime était âgée de 68 ans. On ignore les circonstances exactes de sa chute. Les passants ont cru que l'appui d'un laveur de carreaux avait reçu l'impact, sans témoins de l'accident précise le haut fonctionnaire. L'homme était seul sur le linteau.

– Au moment du drame
les passants passaient.
Nul parent ne clame.

Invasions

Plusieurs groupes crient contre le ciel d'orage
leurs aigres querelles toutes accordées
à exclure les autres vies en voyage
vers les horizons où sombre la clarté.
Ce sont des mouettes de plus en plus osées
dont les vastes spires font comme un nuage
d'éclair menaçant au-dessus des cités :
les vols élégants cachent mal une rage.
Elles attaquent féroce l'oiseau
isolé que leur bec robuste fracasse
en plein ciel et pillent les nids des corbeaux.
Elles dérobent le goûter de qui passe
distrainé parmi les jeux sous quelque préau
et ne craignent pas que l'enfant les caillasse.

– Mouettes goélands
– tels des rats volants
– hantent les passants

Les nouveaux conquérants

(parodie respectueuse)

Comme un vol de jars faux à commande vocale,
assurés d'abonder leurs petits bas de laine,
ces beaux gosses d'enfer, jouant aux capitaines,
partaient, libres en rêve, héroïques, banals.

Ils allaient jouer gros en bit-coins sur la toile
sans savoir si le mur n'arrêterait leur vaine
course folle confiée aux aléas d'antennes
qu'un sort mystérieux leur prédisait fatales.

Chaque séance en bourse accentuait leurs tics,
car le phosphore n'aime pas l'arithmétique
et le sommeil manquait à des corps surmenés ;

ou bien, atterrissant enfin sur leurs semelles,
ils regardaient les autres cotes s'envoler
alors qu'au fond du trou ils quêtaient des rondelles.

(d'après J. M. de Heredia)

Inscription

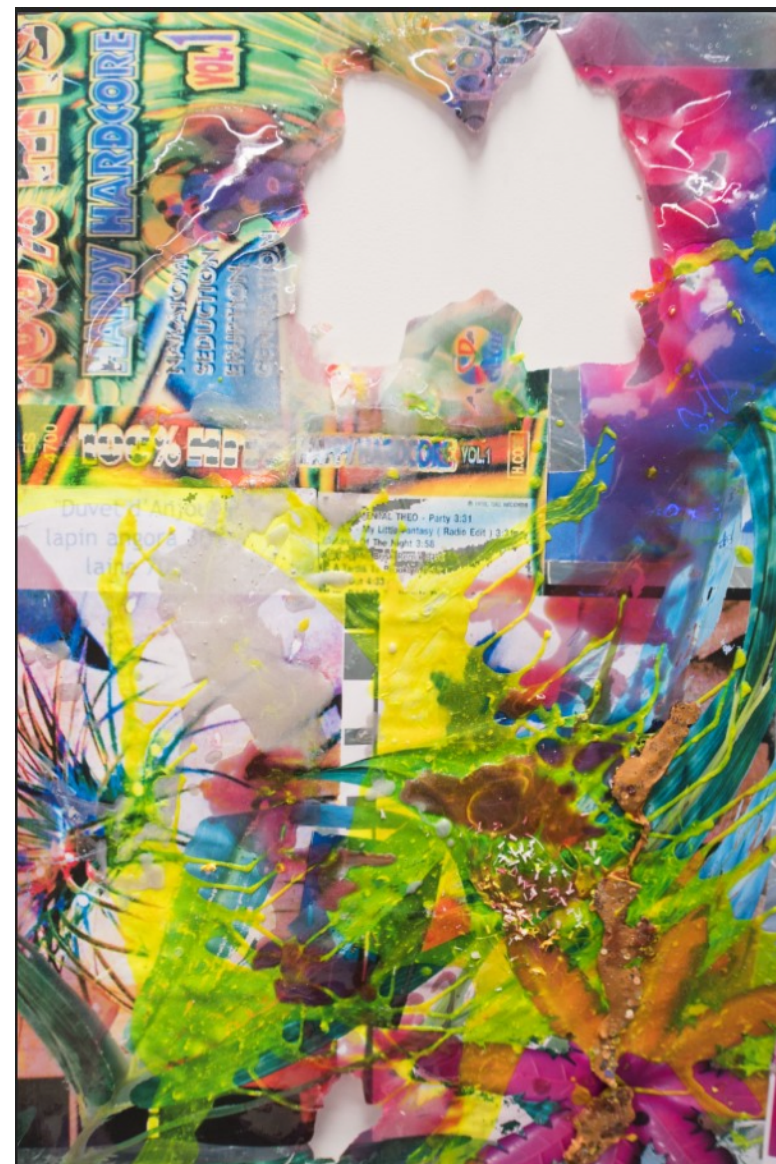
(In memoriam R. Nelli)

M
o
r
a
R
o
m
a
A
m
o
r
O
o
!

Longo mai !

MÉSANGES, 8

Louise Mervelet



MES INQUIÉTUDES (2/3)

Eric Pessan

Je voudrais choisir mes inquiétudes.

Je voudrais m'inquiéter de savoir sur quel fil se posera cet oiseau plutôt que de lire cet article sur l'augmentation de la précarité chez les retraités des pays occidentaux.

M'inquiéter de savoir si la femme que j'aime vibre lorsque j'approche ma main de sa cuisse.

Et non m'inquiéter de comprendre ce que signifie la richesse démesurée d'une vingtaine de milliardaires arrogants qui possèdent plus que la moitié de la population mondiale.

Et non m'inquiéter de ce témoignage d'un médecin travaillant pour une ONG expliquant qu'une femme sur deux sur terre a intégré dans sa vie l'hypothèse d'être un jour violée en échange de nourriture ou d'un service.

Et non m'inquiéter de savoir que dans 10 ans, les seuls lions survivants seront en cage, qu'aujourd'hui l'ensemble des éléphants sur terre sont identifiés, bagués ou tatoués, qu'une espèce animale sur six ne survivra pas à l'incurie des hommes.

Et non m'inquiéter de perdre un œil si je manifeste, d'avoir systématiquement les sinus irrités par des lacrymogènes si je manifeste, de finir en garde à vue si je manifeste, de prendre un mauvais coup si je manifeste.

Enfant, je m'inquiétais de ne jamais jamais jamais laisser un orteil ou un bras dépasser hors des draps et de la couverture par peur que l'obscurité ne s'en saisisse.

J'aimerais m'inquiéter de créatures imaginaires tapies dans l'ombre et non du sourire de mon banquier regardant avec condescendance l'historique de mon compte.

M'inquiéter d'arroser les fleurs de mon jardin et non m'inquiéter de savoir si les hommes qui campent le plus discrètement au bord du périphérique surchauffé ont accès à une source d'eau potable.

Je voudrais choisir mes inquiétudes, choisir de relire dix fois un poème dont je voudrais ramifier le sens plutôt que de passer des heures à remplir des bordereaux comptables afin de déclarer mes droits d'auteurs et d'estimer le montant de mes prélèvements sociaux.

Je voudrais m'inquiéter de la douceur du vent dans les ajoncs et pas de la violence de ceux qui ceignent le feu suicidaire à leur ventre.

M'inquiéter d'être percé de plaisir. D'inaccomplir certains gestes. De ne pas observer le retour de la comète et l'éclipse solaire. D'espérer une peau sur ma peau. De mettre à neuf certains mots. D'apprendre la patine. De biffer l'ignorance. M'inquiéter de ne jamais glisser le cou dans le collet.

Ressentir que l'inquiétude nidifie dans le ventre, qu'elle pompe le sang, hérissé les fins poils des avant-bras, maintient la pensée et l'attention en éveil, en faire une force, une vigilance, une acuité aux choses et à la façon d'être au monde. Entretenir une inquiétude qui est tout le contraire d'une indifférence ou d'une insensibilité, qui est une remise en question du lissé des apparences, une exploration des plis sous-jacents, un refus de baisser la garde, de se laisser anesthésier.

À suivre...

QUATRE POÈMES

Kaveh Akbar

traduit de l'anglais (USA/Iran) par Marine Cornuet

Palmyre

en mémoire de Khaled al-Asaad

perched'os perched'os depuis que tu es mort
 il y en a qui moururent partout
 la vois-tu morcelée où tu es
 entre une couronne et une langue la question toujours
 plus de dieu ou moins je suis tout emmêlé
 dans la fumée que tu as laissée les herbes marécageuses
 les corbeaux de papier l'horreur se penche et amène
 sa propre lumière cette vie si souvent insuffisamment
 éclairée ta peau se décolle tes os adoucissent
 ton riche indevenir une sorte d'excuse

lorsque tu étais en vie tes pommettes
 jetaient des ombres sur ta mâchoire je l'ai vu en photo
 je veux plonger dans ton obscurité sentir
 l'eau de rose le sable irremplaçable
 bijou quelle portion de la carte as-tu laissé
 inachevée il y avait tant d'araignées
 ta bouche un réseau de grottes
 sans lune se remplissant de poussière
 la poussière s'épaississant en goudron
 ta bouche s'est ouverte et le goudron jaillit

Certains garçons ne naissent pas ils bouillonnent

certains garçons ne naissent pas ils bouillonnent
depuis la croûte terrestre atterrissent sans encombres autour
de tables de cuisine billes de fruits verts déjà

dans leurs bouches s'ils se prennent à pleurer
ils cessent de pleurer ces garçons gémissent
plus que les autres ils font au gré

du désir lorsqu'ils dansent leur corps plonge
dans l'espace et récupère la musique reste
dans leur sternum ils chantent des chansons à propos

de tempêtes puis sèchent leurs chaussures sur des vérandas
ces garçons sont froids leur flamme pilote ne s'enflamme pas
ils achètent la meilleure chaleur que l'on puisse acheter des flammes bleues

une fumée de marécage ils désespèrent
de lécher et d'être léchés parfois l'un d'entre eux mange
toute la nourriture d'une maisonnée ou brise chaque os

de sa mâchoire parfois l'un d'entre eux disparaît en lui-même
tel un bélier chargeant un miroir alors
ils le ressentent tous après les autres rêvent

de pluie leurs pupilles bouillent ils allument des bougies noires
et font la seule prière qu'ils connaissent *ô seigneur*
épargne ce corps embrase-en un autre

Portrait de l'alcoolique et son manque

J'ai perdu la pièce indispensable que je portais autour
du cou et qui me protégeait de toi, l'ayant laissée
chaude comme un corps dans les draps d'un minuscule lit du Vermont. Si tu
pouvais être quoi que ce soit au monde

tu le serais. Il y a tout juste une semaine on a trouvé l'œil de verre
d'un saint enterré dans une montagne. Je ne me souviens plus
de quel saint ou de quelle montagne, seulement
qu'ils ont dit que l'œil était chaud

dans leurs paumes. Aimes-tu
ta nouvelle maison, cachée
entre les plis du cerveau ? T'êtreindre
a toujours semblé aussi improbable

qu'attraper du vent dans une enveloppe. A présent
tu es le plus bruyant au coucher, fredonnant comme un enfant
mis au coin. Cela ne m'embête pas
trop ; je n'ai jamais eu le sommeil lourd, et souvent

la mélodie est presque charmante. Et puis, si je te demande de partir
tu ne le feras pas. Mes mains t'aiment plus
que moi, ne voulant que te nourrir et te nourrir.
Ce soir je les contiens

mais tu as judicieusement prévu la famine.
J'essaye d'apprendre de tout cela.
C'est toi qui m'as enseigné que si un homme
se tient silencieux pendant assez longtemps

au bout d'un moment seul le silence demeure. Ceci dit,
mon envie de te plaire est absolue.
Te souviens-tu des nuits fraîches que nous avons passées
à vriller sur ma pelouse ?

Je ne portais que des shorts de basket
et une paire de sandales abimées.
J'ai noué mes cheveux en arrière et
ai sorti un marteau, de la corde,

un couteau. Ce que je construisais, c'était une église.
Tu étais le prédicateur et moi l'assemblée des fidèles,
et moi la scène et moi la croix et moi le chœur.
J'ai bu tout le vin et nous avons chanté jusqu'au matin.

Le Nouveau monde

Faut-il que je parle de la peur ?
Tant de choses ont déjà été dites
au sujet d'araignées cachées, d'aiguilles de compas
logées dans le moelleux d'un œil.

L'âme est une antilope
assoiffée lapant nerveusement
l'eau d'une piscine
dans le jardin d'un chasseur.

Ou c'est ce qu'on m'a dit. Parfois
lorsque j'écoute de la vieille musique perse
je deviens si triste que je peux sentir l'eau de rose.
C'est vraiment ce qu'il se passe.

Si la question est le chez-soi,
les réponses sincères doivent toutes être d'élégantes
contrefaçons. Doivent être saupoudrées
de sumac. Des sècheresses se produisent

sans arrêt sous le saint regard de Dieu.
Sa réponse ? Il baille
sur son trône, immortel,
s'évente à l'aide une oreille d'éléphant.

*Le lion était si épuisé et engourdi
que quelqu'un aurait pu croire
qu'il pouvait
l'embrasser.*

Le calcul de désespérance rend
tout miniature. Je suis tombé amoureux
avec le volume d'un lobe d'oreille
tournant autour de l'axe d'une colonne vertébrale.

*Mon chéri,
comment as-tu
fini
ainsi ?*

Mettons de côté l'accident. Mettons de côté
les petites douleurs. Mettons de côté les aptitudes
du corps pour le dessèchement, pour le deuil
indicible. Il n'y a plus de nouveaux mondes à rêver.

Il n'y a pas de nouveau monde.

industrielle
rêverie



« រំពឹង » (DANS LA NUIT KHMÈRE) (2/10)

Christophe Macquet

12. Citations

« Son épissoir en bandoulière, son couteau de gabier, et sa corne à suif à la ceinture, il grimpait aux mâts de La Curieuse avec l'agilité d'un chat. » (R. Rallier du Baty)

« ¿Piensa usted entonces en ir a Fernando Póo? Si va, no vuelve, se lo aseguro. » (Quiroga)

« Go, go, go, said the bird: human kind / Cannot bear very much reality » (T. S. Eliot)

« M. Macquet a recueilli une suffisante quantité de cette même vapeur en faisant dans un alambic de verre tubulé la saturation dont il s'agit ici : la liqueur qu'elle a produite en se condensant dans le récipient lui a paru par toutes les épreuves n'être que de l'eau pure » (Le grand vocabulaire françois, tome vingtième ; entrée OR)

« Queequeg, for his own private reasons, preferred his own harpoon » (Melville)



14. Tino-tu-restes – Kushinagar, avril 2015

Dizaines de nous accrochaient dehors
dans la plaine de X
ongles s'irisent
engrenage éternise.



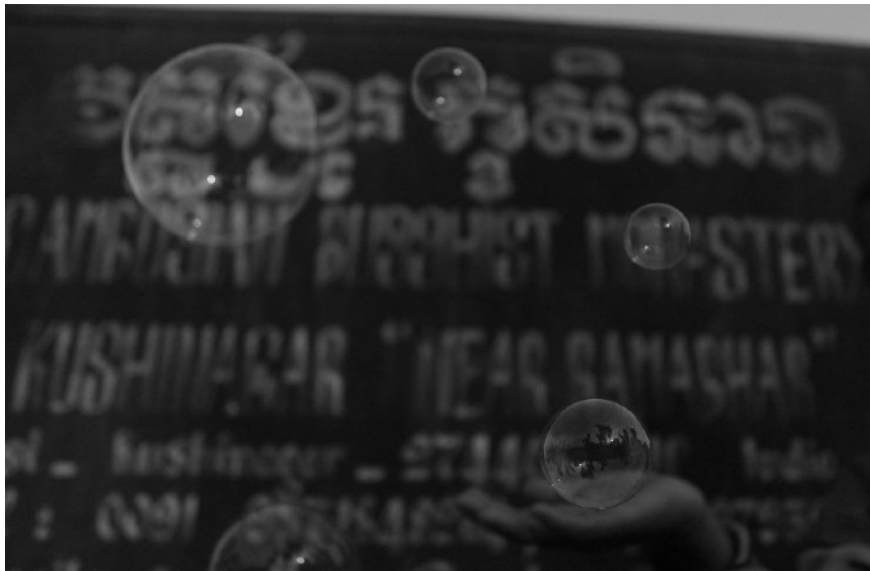
Des poux | NĀ | MA | RŪ | PA
depuis l'Amala Lodge
un éléphanteau vert
une bulle grasse comme une carpe de monastère.



Attends que l'antigraine, Zénon
attends que bébé Bohémond fasse ses dents d'écriture
sous le dôme étoilé
un cargo d'encre éclaboussée.



Des poux | AN | NA | PUR | NA
depuis l'Amala Lodge
je partais sur le port avec mes enclumes
Archibald, lui, ne vieillissait pas.



Tino, tu restes, parce que, toi, c'est Tino-tu-restes, tu
comprends ?
il me regarde
vœux d'immanence
j'avale un moustique en lavant mon linge.

Dizaines de loups s'avaient dehors dans la plaine de X
dizaines de roues (suer et ressuer sa consistance)
les yeux fermés (chatières à hyène)
perdre vingt kilos de confiance.

15. Toast à une amibe littéraire – Buenos Aires, septembre 2011

C'est vendredi soir, vendredi genièvre, il pleut, je m'apprête à sortir, à me finir dans le bistrot d'en face, puis à m'endormir dans la station-service 24h/24, je me regarde (il ne s'agit plus vraiment d'un regard) dans le miroir, j'entends fredonner mon gosier futur, je lève mon verre, ce verre que m'a offert María Padilla de las Almas Santas (négresse marronne évanouie), la semaine dernière, lors d'une messe umbanda, dans une cave du Barrio Flores (je devais attendre la pleine lune, ne pas boire sous un toit), je lève mon verre à... ce nabot littéraire, plus petit, me répond la baignoire (il ne s'agit plus vraiment d'une armoire), je recommence, je lève mon verre... à ce vermisseau littéraire, encore plus petit, me répond le couloir (il ne s'agit plus vraiment d'un espoir), je recommence, je lève mon verre... à cette amibe littéraire, c'est à peu près l'échelle, me répond le plafond (il ne s'agit plus vraiment d'une chanson), bon, bon, lui dis-je, tout petit je veux bien, mais pas pour couper l'herbe sous le pied, passion du ras, crâner, tout ça, tout petit je veux bien, mais pas pour rejouer l'unité perdue, passion de l'intégrité, rechaper les pneus crevés de la métaphysique, une amibe je veux bien, mais si c'est une amibe infiniment pourfendue, une amibe clivée-clignotante, pseudopodes versus pseudopodes, 50 % qui gambillent en littérature et 50 % qui gigotent dans ce qui la nie, qui la conchie, patawouingue vs patawouingue, B mi A (j'chais mi ren), A mi B (j'chais ren mi), patawouingue vs patawouingue, chant d'amour et de haine amibée, je lève mon verre, ma voix enregistrée, prononcez chaque syllabe, comme si vous poussiez sur le pot, A, B, l'art, et l'O hisse ! bon, bon, je regarde dans le placard

(il ne s'agit plus vraiment d'un départ), je finis la bouteille, quand même, je n'arrive pas à m'expliquer, une amibe clivée-clignotante, comment ai-je pu tomber si bas et si divisé ? ce genre de lourde infirmité, en général, c'est parce qu'on a fait des saletés dans sa vie précédente, c'est ce que les bonzes littéraires appellent le karma littéraire, ce n'est pas possible autrement, j'ai dû être un beau salopard dans ma vie précédente, une belle petite pute miroitante, un gros bâtard (comme on dit chez moi, dans mon Nord maritime, avec le même sens que bastard en anglais ou que hijo de puta en espagnol), un gros bâtard littéraire, c'est ça, bercé, bordé, en vaillante bite-en-l'air de la litt. fran. congestionnée, j'ai dû être fêté, à l'abri trop long-temps, sous des projos émoullants, devisant, devisant, bébé centré, bébé-terrasse, bébé-Pomerol, visant l'ultime, visant le ras, le ras-de-ville, le ras-terrasse, le ras-Pomerol, avec de grandes grandes mains pédagogiques, avec un ton si péremptoire, et parfois si flûté d'éthique, et parfois si touchant, quand il se cherche, quand il défaille, quand il mime les souffrances et les insomnies, j'ai dû être invité, à l'abri derrière les hauts murs, mimant tout ce qui vit, paraît-il, encore à l'état sauvage de l'autre côté des hauts murs, corps, matière, énergie, beauté, mouvement, jeunesse, aventure, j'ai dû mariner trop longtemps dans les cuvettes rédemptrices du style, j'ai dû me forcer, j'ai dû me vautrer, j'ai dû métaboliser la plupart de mes innocences, ça doit être pour ça, ce genre de lourde infirmité, je lève mon verre, touche-touche, noli me tangere, je lève mon verre, patawouingue vs patawouingue, chant d'amour et de haine amibée, je n'arrive pas à m'expliquer, je devais attendre la pleine lune, ne pas boire sous un toit, je descends l'escalier, c'est vendredi soir, vendredi genièvre, il pleut, je sors, je claque la morte (il ne s'agit plus vraiment d'une porte).

Esthétique du mal (2/5)

Wallace Stevens

traduit de l'anglais (USA) par Alexandre Prieux

IV

Livre de Toutes Sortes de Fleurs d'après Nature.
 Toutes sortes de fleurs. Voilà l'homme sentimental.
 Quand B. s'asseyait au piano et produisait
 Une transparence où s'entendait de la musique, produisait
 La musique, où s'entendaient des sons transparents, jouait-il
 Toutes sortes de notes ? Ou seulement une seule
 Dans une extase de ses harmoniques,
 Variations sur les tons d'un son unique, l'ultime,
 Ou bien des sons tellement uniques qu'ils semblaient un ?

Après quoi l'Espagnol de la rose (elle-même
 Chaudement couverte et d'un sang sombre), sauva de la
 [nature

La rose, à chaque regard sur elle, la faisant,
 Par son regard, exister dans son œil sans pareil.
 Peut-on l'imaginer la sauvant moins,
 Dédaignant la maîtresse pour ses quelques servantes,
 Renonçant à la passion la plus nue pour flirter
 Déchaussé ? ... Le génie de l'infortune
 N'est pas sentimental. Il est ce mal,
 Ce mal dans le moi, d'où comme un saint
 Désespéré, un geste rude, la faute
 Tombe dans le monde sur toute chose : le génie
 De l'esprit, qui est notre être, fait d'erreur

Et d'erreur, le génie du corps, notre monde,
 Gaspillé dans les faux engagements de l'esprit.

V

Laisse doucement venir les vrais sympathisants,
 Hors des inventions de la peine ou des larmes
 Dépassant l'invention. Dans ce qui est permis par nous,
 Dans l'actuel, le chaud, le proche,
 Dans une telle unité, qu'elle est béatitude,
 Lie-nous à ceux que nous aimons. Malgré ce familier,
 Ce frère jusque dans l'œil du père,
 Ce frère à moitié parlé dans la gorge de la mère,
 Et ces marques royales, ces dévoilements,
 Ces lueurs nébuleuses dans les yeux minuscules
 De la très profonde bien-aimée de l'être, nous laissons
 Les lamentations, nous renonçons aux aï-aï

Des parades aux lisières plus obscures.
 Sois tout près, sois plus près, touche ma main, phrases
 Composées de relation chère, doublement dites,
 Une fois par les lèvres, une fois par les services
 Du sens central, ces minuties signifient plus
 Que les nuages, bienveillances, têtes lointaines.
 Elles sont dans ce que nous permettons, seuil interne
 De pauvreté exquise opposé aux soleils
 Du seuil externe, seuil interne gardant les attributs
 Dont nous investissions, jadis, les formes d'or
 Et la rose mémoire des formes d'or
 Et la fleur externe et le feu des fêtes
 De la rose mémoire des formes d'or,
 Avant de nous connaître et d'être entièrement hommes.

VI

D'un jaune clownesque le soleil, qui n'est pas clown,
 Porte à sa perfection le jour puis il faillit. Il demeure
 Dans une primauté complète mais désire toujours
 Une complétude prochaine. Pendant le mois lunaire,
 Il fait les plus tendres recherches, absorbé
 Par une transmutation qui, une fois visible, se révèle
 Être inclinée. Et l'espace est empli de ses
 Rejets d'années. Un gros oiseau sur lui picore
 Pour se nourrir. L'appétit émacié du gros oiseau
 Est aussi insatiable que celui du soleil.
 L'oiseau a grandi d'un défaut du soleil
 Pour se nourrir de la fleur jaune du fruit jaune
 Tombé des feuilles turquoises. Dans le paysage du
 Soleil, son énorme appétit devient moins gros,
 Mais, une fois modéré, il a ses éclipses curieuses,
 Ses lueurs, ses divinations pleines d'indulgence
 Sereine venue d'une vue céleste.

Où qu'il soit le soleil est la patrie. L'oiseau
 Tourne en bas du paysage radieux,
 Dédaignant tout remède de croissance,
 Quittant le foyer de rougeur, incapable
 De rester en une heure, une saison ou dans l'ère longue
 Des couleurs du pays qui croissent autour de lui, car
 Toujours vaste est l'esprit du semeur jaune,
 Toujours il promet des salves de perfection.

VICTORIENNES (1/10)

Frédéric Laé

Reine Victoria (1819-1901)

Loin par-dessus la pointe des vagues, par-delà les murailles
 de neige où dorment les caravanes après tous les déserts, là
 où les royaumes ignorés retiennent les tropiques, c'est aux
 confins du monde que le corps de la Reine est projeté : son
 ventre et ses poumons démesurément étendus entraînent
 dans leur souffle ses membres et ses nerfs, ses régiments,
 ses marchands et ses compagnies de consuls au-devant
 d'explorateurs pâles et roux que leur civilité condamne aux
 habits fermés. Quelle que soit la chaleur, la Reine a ses
 pudeurs, strictes. Ses ongles s'agrippent à la tunique de
 Chine dont la soie décorée de fonctionnaires bâtit pli sur pli
 le manteau de l'Empereur en son palais céleste. Vers le sud
 où ils sont cantonnés, les navires britanniques déballetent sur
 les quais l'opium embarqué dans les comptoirs indiens pour
 les déverser dans les caves du port. De maison en maison
 monte la fumée, comme une lèpre qui rêve jusqu'à miter la
 côte et gangréner la Chine. Alors l'empereur édicte :
 détruire les stocks, les fondre dans l'huile et les dissoudre au
 large. Ce commerce n'est rien, la Chine est millénaire. Mais
 réduire les échanges, ici, c'est attaquer la Reine, qui défend
 ses marins. Volage et Hyacinth croisent autour de Canton.
 Canonnière, canons. Première guerre — et lettrés humiliés.
 Paix d'infamie. Le peuple des Chinois est affamé par de
 simples marchands, frères et blancs. Révoltes. Seconde
 guerre de l'opium où tombe la dynastie sous les poutres

brûlées de son palais d'été. Shangai est ouverte aux Français. Les Américains prennent pied. Hong-Kong revient aux îles Britanniques (la banque HSBC grandit grâce au trafic). Loin du Bengale, loin du Kenya, la Reine étend ses spores jusqu'aux terres extrêmes. Sur les sept mers, glissent en retour ses artères et ses veines qui ramènent à Londres la finance du globe. L'argent s'agrège en revenant vers l'ouest. Il se condense en formes roses typiques de l'Europe : matelots diffus dans les voiles, capitaines de brume, dockers, fermiers informes, ouvrières enroulées dans les filatures, financiers tenus au cordeau, parlementaires et lords héréditaires couvrant sous les parures des princesses incertaines et des princes de sang — pour se rétracter enfin dans l'unique personne d'Alexandrina Victoria de Hanovre, qui respire et qui règne en son palais saxon, Victoria qui dort, s'habille et s'efface depuis ce matin de juin 1837 à six heures (elle avait 18 ans) où l'archevêque de Canterbury lui annonça qu'avec la mort du Roi, son oncle, son corps de jeune femme allait désormais abriter les chairs de la Reine et celles de ses sujets à naître. Victoria, Queen Victoria, Reine ou cristal dans les limites de la livre sterling.

À suivre...

再開, 9

Sanjo dori

Hippolyte Hentgen



DES ÊTRES SONORES (1/4)

Alessandro Bosetti

traduit de l'italien par Raphael Bathore

I

Peut-être aurions-nous dû nous demander ce qu'il serait advenu de toutes ces voix qui avaient été déplacées.

Nous les avons prises et conservées, elles avaient donc vécu toutes seules et s'étaient pour ainsi dire détachées de leurs provenances.

Les propriétaires, ici aussi pour ainsi dire légitimes, occupés qu'ils étaient à faire et dire toute autre chose, ne les auraient pas reconnues après à peine quelques mois.

Et c'était en fait bel et bien ce qui nous arrivait, après nous être immergés dans une voix, après l'avoir ciselée, nettoyée, démontée puis remontée morceau par morceau, par la suite transmise, recopiée sur des formats des plus variés, quand il nous arrivait d'en rencontrer à nouveau le propriétaire.

Il nous est arrivé des rencontres de ce genre, la voix encore attachée à sa propre origine, puis vue, pour ainsi dire, sortir de la bouche dont elle est originaire, surprise à dire d'autres choses avec une inflexion légèrement différente, un timbre légèrement différent, dû sans doute à un léger vieillissement, à quelques cigarettes de trop, à un rhume. Entre temps il avait dû se passer quelque chose, et le fait que la voix ait continué d'exister autre part nous apparaissait désormais comme une évidence. A ce stade, nous en sortions perturbés, ou peut-être convaincus qu'il ne s'agissait plus de

la même voix, mais d'une autre. En effet, la thèse était que les voix, une fois détachées de ce à quoi on voulait qu'elles soient rattachées à l'origine devenaient tout autre. On pourrait dire qu'elles vivaient leur propre vie. Il ne s'agit pas ici de débattre de ce qu'est une vie et encore moins ce que l'on entend par là, mais uniquement de mettre l'accent sur une autonomie certaine que ces voix finissaient par avoir.

II

Nous sommes à notre époque obsédés par la propriété, et l'appropriation d'une voix par le biais d'un enregistreur qui pourrait de fait apparaître comme un vol. Cela avait soulevé des dilemmes éthiques sur l'opportunité de demander l'autorisation d'enregistrer, puis une fois cette autorisation obtenue, sur l'opportunité de se questionner sur le fait de débusquer, et donc de capturer des voix qui sortaient de bouches à leur tour convaincues d'en être les propriétaires légitimes. On s'émerveillait devant les postes de radio et autres engins, et par contre nous étions satisfaits devant la bouche. Et les bouches enorgueillies faisaient des grimaces arrogantes et possessives, il semblait à tous que c'étaient elles, les véritables mères de la voix.

Les voix en sortaient telles des mollusques hésitant hors de leur coquille. Dans le cas de la coquille, il aurait été possible de la briser en mettant à nu de manière obscène le lit et la nudité du fragile mollusque tandis que le fracasement ou la dissection d'une bouche ou d'un corps depuis que le monde est monde n'a jamais mis à nu quelle que voix que ce soit. Si on ouvre la cavité d'un corps, la voix ne s'y trouve plus. *La désacousmatisation d'une voix n'est pas possible*, un concept soutenu par le philosophe Mladen

Dolar¹ ; en mots plus simples, il ne nous est pas donné de savoir d'où proviennent les voix et de toute manière ce n'est pas la bouche qui en est l'origine primaire.

Il y pas très longtemps on pouvait douter d'une telle autonomie des voix comme des êtres en soi, mais à présent nous en sommes totalement convaincus ; plus que tout, les questions que nous posons sont tournées sur le fait de comprendre dans quel état une telle existence autonome pourrait avoir lieu, selon quelles lois, à quelle fin et quels effets, et par-dessus tout sur le fait de révéler le sujet qui l'habite et lui donne forme.

III

Il existe dans la modernité littéraire l'idée qu'un texte puisse se faire producteur d'un sujet ou en d'autres termes qu'un texte soit capable de générer un personnage qui veut se faire appeler auteur ou auteure, et qui ne coïncide pas nécessairement avec la personne qui a physiquement écrit le texte en question. Un des premiers exemples, déjà antique, est donné par un texte célèbre de Dante Alighieri intitulé *La Vita Nova*. *La Vita Nova* me vient à l'esprit car je viens d'en achever une traduction sonore pour la radio², en la construisant à quatre mains avec le compositeur Sébastien Roux et cela me semble un exemple pertinent.

Dans *La Vita Nova*, Dante assemble une série de sonnets et chansons, qu'il avait précédemment écrits, dans

le but de composer un récit autobiographique. Au moment de les assembler, Dante écrit de brèves proses qui commentent et fournissent un contexte spécifique pour chacun des poèmes sans quoi, il n'y aurait pas tant d'éléments spécifiques sur les circonstances et les personnages auxquels il fait référence.

Par exemple, dans le premier sonnet, il est question d'un rêve dans lequel la personnification de l'Amour tient dans ses bras une femme drappée à qui il fait manger le cœur du poète. Le sonnet ne spécifie pas qui pourrait être cette femme.

Ce n'est que le commentaire qu'écrit Dante dans un second temps qui nous fait savoir qu'il s'agit de Beatrice et que le rêve se passe à la suite d'une rencontre entre elle et le poète quand la jeune fille avait à peine 18 ans. Nous découvrons l'identité de la jeune fille et quelque détail plus précis sur la biographie de l'auteur. Que de tels détails soient réels ou imaginaires importe peu, ce qui nous frappe c'est qu'à travers le texte s'est généré un auteur, une figure peut-être imaginaire, mais non moins vivante et capable d'accomplir des actes dans et hors du texte. Il est plaisant de penser un tel auteur comme un sujet à partir du point de vue duquel émane une nouvelle réalité.

Manuele Gragnolati dit que Dante accomplit un acte performatif³, dans le sens décrit par Austin⁴, un acte qui change la donne uniquement à travers un mouvement du

¹ Mladen Dolar *A Voice and Nothing More* (Cambridge: MIT Press, 2006).

² Alessandro Bosetti & Sébastien Roux « Vita Nova » France Culture, INA-GRM, Phonurgia Nova, 2018.

³ Manuele Gragnolati. *Amor che move: Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante*, Pasolini e Morante. Milan: Il saggiatore, 2013.

⁴ Austin, J. L. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.

langage et qui dans ce cas change la signification d'un texte sans en changer le contenu. Le texte est en somme vivant et c'est comme si l'auteur l'habitait et le pilotait de l'intérieur ou, pour aller plus loin, c'est comme si auteur et texte étaient la même chose, un organisme autonome qui existe et fait des choses dans le monde.

Cet exemple tiré de la littérature médiévale reprend une théorie très en vogue dans les années successives à la deuxième guerre mondiale, qui pour autant ne semble pas être populaire de nos jours, théorie qui tendait à regarder les textes comme s'ils étaient dotés d'une certaine autonomie.

De nos jours, la notion de texte nous intéresse moins, mais aujourd'hui plus que jamais, des fragments de texte sont déracinés, déplacés, appropriés et recombinaés, et ils se retrouvent à *changer sans changer*, donnant vie à des entités dont nous ne comprenons peut-être pas pleinement la potentialité, ni la surprenante autonomie.

Même les voix ont commencé à suivre ce même destin grâce à l'enregistrement et à la radio. Disloquées, déplacées ou simplement autonomes, celles-ci ont pris vie.

IV

Dans la composition *Sooner or Later* de Bob Ostertag¹, nous trouvons la voix désespérée et enragée d'un petit garçon d'El Salvador, enregistrée durant l'enterrement de son père assassiné par la garde nationale au cours de la guerre civile des années 80. C'est un document cruel, et ce document auquel nous sommes confrontés est une voix autonome, reconstruite, fragmentée, recombinaée selon une logique

musicale puissante. La musique se construit à partir d'un fragment vocal très bref, et il le fait vivre, germer, exploser. Nous sommes tentés de croire qu'une telle voix est désormais un être vivant ou un sujet nouveau né à l'intérieur de *Sooner or Later*. Il semble qu'il n'y ait rien d'extérieur dans cette composition, que tous les éléments soient déjà présents dans le fragment d'origine et qu'il suffit de déployer une telle complexité en partant d'un centre compact, un gramme de voix. Nous ne savons pas comment s'appelle le garçon, ce qu'il fait aujourd'hui, comment sonne sa voix d'adulte. Ostertag nous donne des éléments de lecture, comme Dante, il nous dit où et quand il a enregistré ce garçon, peut-être même sait-il où se trouve l'enfant maintenant devenu homme.

Il pourrait nous en dire moins, nous dire la vérité ou mentir. Personnellement, je ne pense pas qu'Ostertag puisse jamais mentir en ayant conscience, son implication politique et émotif au cette égard est incandescent, son intégrité inébranlable. Quoiqu'il fasse, dise ou ne dise pas, Ostertag met en place un geste performatif dans le sens d'Austin et Gragnolati et dans tous les cas, la voix d'alors, la voix de *Sooner or Later* se retrouve maintenant immortelle et autonome.

¹ Bob Ostertag. *Sooner or Later*. 1991 RecRec Music – RecRec 37.



labour des couches profondes

OÙ SONT LES MORTS, 3

Pierre Vinclair

Au bout de la langue étrangère

Il y a deux ans, Sophie Calle organisait à Paris, dans l'étrange muséographie du Musée de la Chasse et de la Nature, une exposition intitulée *Que faites-vous de vos morts ?* dans laquelle les visiteurs étaient invités à répondre à cette question sur un grand livre d'or. Il n'y a sans doute pas de réponse qui vaudrait davantage qu'une autre. Ce n'est pas comme si on demandait : *Que faites-vous de vos déchets ?* (il vaut mieux les trier) ou même *Que faites-vous de votre voiture, en centre-ville ?* Sophie Calle ne demandait pas un conseil, et la réponse apportée doit valoir comme un témoignage intime, et non comme une méthode de gestion des anciens disparus.

C'est pourtant en de telles méthodes que consistent (ou consistent) certains rites, dans d'autres sociétés, à d'autres époques. Dans un courrier consécutif à la publication du précédent épisode du présent feuilleton, Ivar Ch'Vavar me suggérait d'ailleurs que je trouverais plus facilement une réponse à la question ouverte par mon titre dans les livres d'ethnologie que dans les poèmes de Virgile. Mais pour moi, les deux ne sont pas exclusifs ; ou plutôt, depuis un certain angle (celui que forme au niveau de la

tranche un volume retourné des *Techniciens du sacré*, peut-être), c'est la même chose ; et de même que Jean-Pierre Vernant ou Marcel Détiéne n'auront eu de cesse de lire Homère pour faire l'anthropologie de la Grèce ancienne, Virgile écrivant l'*Énéide* me semble au plus près de la culture et des pratiques religieuses romaines, qu'il contribue partiellement, d'ailleurs, à transformer (réciproquement, l'influence *littéraire* de l'œuvre de Lévi-Strauss est profonde, à titre personnel je considère *La Pensée sauvage* un manuel de poétique, et comme le montre bien Romain Bertrand dans *Le Détail du monde*, le projet scientifique de savants tels que Goethe ou Humboldt au XIXe siècle n'est pas différent en nature de celui de Ponge, étant tout à la fois anthropologique, botanique, zoologique et littéraire) : ce que l'on cherche lorsqu'on étudie les hommes, leurs pratiques, leurs représentations ou leurs manières de parler se trouve aussi dans leurs prières et leurs poèmes, qui ne valent certes pas pour des documents d'archive neutres, mais sont l'expression la plus lucide et la plus tourmentée de leur culture, transformée et enrichie par l'épreuve de cette matière elle aussi de part en part culturelle, la langue. Si bien que j'envisage à la question de Sophie Calle une réponse qui relève autant de l'ethnologie que de la littérature : *à nos morts nous écrivons des poèmes que nous faisons lire aux vivants.*

*

Ranimer les morts en leur écrivant ; puis donner aux vivants la place des morts ; incarner les morts objets dans des sujets vivants ; les faire passer les uns dans les autres. Mais comment leur parler ? Dans quelle langue ? « Je suis de ceux, écrit Franck Venaille, qui s'adressent aux morts et qui en ont fait leur interlocuteur. Le silence est leur langue. » (*C'est nous les Modernes*) S'adresser en silence, ici, ça ne veut pas dire en son for intérieur : il s'agit d'écrire, d'utiliser des mots sur la page. Quelle est cette qualité du texte dont on peut dire qu'il est silencieux ? Comment écrire en silence ?

C'est nous les Modernes !

On reconnaît à la densité du silence que nous dégageons.

Silence ! (Franck Venaille, Ça)

On peut comprendre les choses ainsi : le « silence », c'est celui d'une parole qui accepte de se frotter au néant (et d'abord à son propre néant), ou d'emprunter ce chemin du néant pour retrouver ses morts — comme si le néant n'était pas une pure et simple absence d'être, mais un étrange pays, avec son épaisseur et ses visages mangés par le temps. Le silence est le danger que porte une parole poétique prenant sur elle le néant pour s'adresser aux morts.

Voilà une présentation bien métaphorique ; et tous les poètes peut-être dégagent une assez grande « densité de silence », sans pour autant s'adresser aux morts. Je voudrais donc revenir à des questions de méthode, en

mettant en évidence une pratique dont la parenté avec le rituel est plus palpable et qu'on peut appeler (dans un sens un peu différent de celui que lui donne Bakhtine) l'hétéroglossie : le choix d'écrire dans la langue de l'autre.

*

Deux des écrivains parmi ceux qui ont poussé le roman jusqu'au poème (et jusqu'à un poème s'aventurant dans le pays des morts) l'ont fait dans une langue autre que leur langue maternelle : Joseph Conrad et Samuel Beckett. Si ce dernier maîtrisait parfaitement le français, ce n'est pas le cas de Conrad dont l'anglais (sa seconde langue étrangère après le français) était par contre loin de couler de source. En 1907, c'est-à-dire plus de dix ans après ses premiers romans en anglais, il confiait encore : « l'anglais est toujours pour moi une langue étrangère dont la maîtrise me demande un effort affreux ». Je ne parle donc pas ici de la tarte à la crème critique exhumée chez Proust par Deleuze, selon laquelle « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » : l'hétéroglossie n'est pas toujours métaphorique.

Or, quand on écrit dans une langue étrangère, faute d'une habitude suffisante, les mots apparaissent sans leur jointures usuelles, on distingue mal le cliché de la tournure originale, et la bizarrerie de la trouvaille. Faute de connaître l'effet exact des mots sur les interlocuteurs dont c'est la langue maternelle (le bariolé recherché dans tel assemblage fait-il carnavalesque ou kitsch ? Est-ce que *douche-bag* agresse comme *connard*, ou porte comme *trou de balle* une pointe d'ironie lasse ?), on avance à tâtons, comme dans une

pièce non éclairée où des jouets d'enfants recouvrent le sol, en essayant de ne marcher ni sur des Lego silencieux mais tranchants, ni de buter sur une ambulance aux bords ronds mais dont la sirène est bruyante.

Écrire dans une langue étrangère ressemble à la descente du fleuve d'*Heart of Darkness* (il faut éviter les troncs qui flottent et les flèches qui pleuvent), ou une aventure du *Patna* (et soudain... *Craac !*). C'est une expérience de l'enfoncement, à tâtons, dans le pays des morts. Je ne crois pas que cette fonction *catabasique* du recours à la langue étrangère ait été souvent soulignée par les critiques de cette œuvre, mais en lisant *The Shadow Line* — cette « confession » (d'après le sous-titre) dans laquelle un jeune capitaine (qui ressemble à l'auteur) présente comme une épreuve *initiatique* (c'est la signification du titre : passer la ligne d'ombre implique une sortie définitive de l'enfance) un trajet dans un vaisseau rempli de cadavres (ou lui apparaissant tels), sur un océan lugubre dont l'absence totale de vents (contraignant le bateau à l'immobilité) répondrait aux décrets de l'ancien capitaine mort — on se dit que les romans de Conrad peuvent être considérés ainsi : un rite opéré en langue étrangère pour accéder au pays des morts.

*

L'écriture comme rite, comme ritournelle. On s'engage dans le monde d'en bas comme l'enfant de Deleuze et Guattari s'engouffre dans la forêt :

Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. Il se peut que l'enfant saute en même temps qu'il chante, il accélère ou ralentit son allure ; mais c'est déjà la chanson qui est elle-même un saut : elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos, elle risque aussi de se disloquer à chaque instant. Il y a toujours une sonorité dans le fil d'Ariane. Ou bien le chant d'Orphée. (*Mille-Plateaux*)

Un Orphée qui visiterait les Enfers avec une lyre en langue étrangère, maladroite, sonnante faux, mal accordée — ou accordée, sublime, par Thelonious Monk.

À suivre...

CATASTROPHES

MOTIFS SANS NOM, 9

Maria Corvocane

Mimic You OD



APRÈS BABEL, 8

Guillaume Métayer

Déclaration d'amour

Le moment de cesser de rire est arrivé. Je vous demande de vous arrêter. Huitième livraison, la verve s'épuise. Il ne me reste plus qu'une seule chose au fond de moi comme toujours quand on est traqué, réduit à *quia* : l'amour.

Oui, j'aime. Que dis-je aimer, j'idolâtre.

Ni Junie, ni la femme d'Hector, ni même Fernande.

Mais celle qui, selon le vieux Boileau, serait « une esclave et ne doit qu'obéir » (quelle sottise, elle doit, au contraire, nous guider).

La rime.

C'est vous qui l'avez nommée.

Oui, j'aime la rime et comme tous les amoureux, je veux vous entretenir de celle que j'aime. Longuement. Le temps léger s'enfuira sans m'en apercevoir. Et comme tous les amoureux, je me fâcherai si vous ne voyez pas qu'elle est la plus belle, la plus douce, la plus intelligente des créatures. Mais vous le verrez. Il est impossible de ne pas le voir.

Hier encore, alors que je remontais de la Bibliothèque nationale avec un ami poète, je lui faisais part d'un certain regain de mon inspiration en vers. Il me félicita avec chaleur. Alors, comme pour me prémunir superstitieusement contre son enthousiasme, je laissai tomber un détail :

– C'est en rimes.

Vous auriez vu sa tête. On aurait dit que je lui avais donné un panier de fruits en précisant négligemment :

– Il y a un aspic dedans.

Ce ne fut qu'un cri :

– Oh non, mais pourquoi ?!

C'est un vrai ami, la preuve : il tenta de me dissuader tout au long de la rue de Tolbiac : « Non, ne fais pas ça, vraiment. En rimes, mais pourquoi ? Et ta traduction de Nietzsche aussi, elle est en rimes ? Oh... ».

Il prit un air désolé comme si je lui avais annoncé une maladie, et puis il me conta ses amours.

Le pauvre, il ne savait pas que moi aussi, je suis amoureux, et j'ai la plus belle des maîtresses.

La rime.

Chez elle, le miroir n'est pas un accessoire, car elle *est* miroir. Et dans la traduction, miroir de miroir, à l'infini. L'esprit de l'anagramme me souffle : miroir, rimoir.

Hélas, je vous entend persifler en écho : tiroir, mouroir...

Mais que vous a-t-elle donc fait, ma bien-aimée, que vous lui en vouliez à ce point ? Non, je ne veux même pas y réfléchir. Je préfère vous dire pourquoi elle est la plus belle. Rimoir, ô mon rimoir...

Mais peut-être ne l'avez-vous pas bien regardée ?

Comprenez-vous bien comment elle fait son et sens à la fois, à chaque fois ?

Ah, vous lui préférez la métaphore. Sans cesse vous parlez d'apparier les réalités les plus éloignées et murmurez avec Lautréamont : « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ».

Mais ne voyez-vous pas que c'est là une parfaite définition de ma bien-aimée ? Qu'un peu entremetteuse, elle n'a jamais cessé de créer des couples incongrus et superbes, depuis la nuit des temps et dans toutes les langues ? Et tout cela, avec deux mots ! Deux mots juxtaposés et mis en résonance, et le tour est joué. La possibilité du vertige est ouverte. Le baiser donné, à distance.

Un vrai travail de métaphore. Et de cigale à la fois. Par ce simple accord elle nous donne à voir les abîmes de sens qui séparent les choses les plus proches à l'oreille, y jette des passerelles inattendues. Elle est un subtil anti-Cratyle (médicament non remboursé). Certes, il lui arrive aussi, tout au contraire, de mettre en lumière l'existence d'étonnantes convergences du son et du sens, et donc de renforcer l'illusion d'un lien naturel entre les noms et leur signification. Elle pointe ainsi ces moments où les mots d'une vieille langue finissent par se ressembler comme les vieux amants. Elle seule, à la manière géniale de tel cerveau

d'autiste, sait aussi bien classer et faire ressortir ces connivences profondes.

Je vais vous dire aussi ce qui a fait tant de mal à mon amante. C'est qu'on l'a mise en dictionnaires, indistinctement, alors que la plus grande partie de son art réside dans le choix. Tous ces mots qui riment pêle-mêle me font l'effet d'un commissariat après une descente à Pigalle... Rimes de mauvaise vie...

Oh, c'est un dictionnaire *amoureux* des rimes qu'il faudrait écrire. Mais non, il vaut mieux le garder en soi, en clair-obscur, comme un lustre toujours en croissance, un luminaire musical toujours plus grand, toujours plus fou. J'ai un dictionnaire de rimes tout à part moi.

Et s'il vous plaît, que l'on ne nous fasse pas cet abécédaire de façon scolaire, j'allais dire à la Pompidou et cette anthologie de la poésie française qui a l'air d'un buvard (et Pécuchet) du Lagarde et Michard. Pas de « Jerimadeth » obligé à la lettre J, comme le schibboleth des ignorants qui veulent passer... pour instruits. Oh pas de « Ptyx » encore et toujours... Quoique, ce serait beau, une entrée « Ptyx »...

En tout cas, je voudrais que l'on y mette l'une des plus belles apparitions de ma maîtresse, la rime de « poète » avec « Goethe » osée par le jeune Gautier, à l'époque des gilets... rouges. Pas une rime triviale, ça, pas une rime de rond-point. Oh non, elle est si belle, cette rime, dans sa fausseté hilare, son approximation qui promet la résolution finale, quelque jour, du sème et du son, et la pose au nez des bourgeois dans sa sublime incomplétude, son débraillé. Goethe et poète, j'en suis extasié. J'en pleurerais presque, tout l'amour, toute la jeunesse qu'il y a là-dedans, et cette maladresse sans laquelle on ne peut se faire aimer de moi...

Il y en a une autre que j'aime éperdument. Est-elle normande, ne l'est-elle pas ? Peut-être bien que oui, peut-être bien que non. Disons que Baudelaire invente la fausse rime normande comme levier d'Archimède de la mémoire. Oh, il n'as pas besoin de se bourrer de madeleines pour se ressouvenir, lui ; il a la rime :

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.

Les rimes normandes, vous vous souvenez : faire rimer les terminaisons en -er comme si le « r » se prononçait. Quoiqu'elles soient dites « très-vicieuses » par *L'Encyclopédie*, il y en, et pour cause, chez Corneille, et même chez Racine :

Et quand avec transport je pense m'approcher,
De tout ce que les dieux m'ont laissé de plus cher.

Mais Baudelaire ici est beaucoup plus fin : il accroche le verbe « s'élever » à sa suite et fait de la liaison son ascenseur de mémoire... « s'élevèr-au bruit »... La rime consonne avec « l'hiver » du premier vers et s'accroche au 4^e, elle donne la main à toute la strophe.

Ah, une autre rime que j'aime et que je mettrais dans mon dictionnaire amoureux, c'est « toison – raison » dans « Heureux qui comme Ulysse », alors qu'il est justement question de Jason, mais que le nom du héros est

para&périphrasé dans le vers même où il devrait apparaître et qui justement rime avec ce nom absent :

Ou comme cestui-là qui conquit la toison.

Qui n'a jamais répondu en soi-même : « Jason ! » ? Le poète suggère que notre idiome a lui-même ménagé cette rime mythologique parfaite, une « défense et illustration » de la langue française à elle toute seule, qui célèbre à nouveau, entre Seine et Liré, les noces de la Colchide et de la Thessalie.

Mieux, Du Bellay annonce ici Queneau et ses *Cent mille milliards de poèmes* (des sonnets en – pleine – forme, soit dit en passant). Il nous incite à glisser une petite languette sous son vers pour y inscrire un alexandrin de notre cru qui se terminerait par « Jason ». Ce vers contient un défi oulipien par anticipation : comment arriverez-vous, à faire un dodécasyllabe correct avec Jason, alors que le vers qui s'impose est un misérable pentasyllabe :

Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage,
Ou comme Jason.

Patatras. Avec quelles chevilles allez-vous remplir ces pieds ?

Du Bellay a trouvé : la devinette qui rime avec sa solution.

C'est aussi le poème arborant les traces de ses variantes, la rime secrète comme poème virtuel dans le poème... Oh que je n'aimerais pas que l'on me traduise tout cela en vers libres ! Quel abâtardissement ce serait ! Et vous voudriez me le faire passer pour un progrès, ce poème aux

extrémités sans lumières, comme des presqu'îles de Corse sans tours génoises, des langues de terre (des terres de langue ?) sans phares ? Une avancée, ces masses sans yeux ? Non, yeux, lèvres, oreilles fines, nobles narines, seins bombés, bras gracieux, mains effilées, pieds intelligents : ma belle a tout en double comme un beau corps humain. On peut suivre la belle ligne de ses gémellités, tout au long d'un sonnet, par exemple. Ma belle rime.

Mais revenons à nos lexiques. Au fond, c'est la rime elle-même qui est un dictionnaire amoureux des mots. Un dictionnaire des mots que l'on aime et surtout un dictionnaire des mots qui s'aiment, qui s'entrebaissent dans notre dos, malgré nous, malgré notre raison, au nom de leur pure ressemblance sonore ou physique... C'est notre œuvre de surréalisme collectif que les poètes nous révèlent à nous-mêmes... Pourquoi voulez-vous leur retirer leur privilège d'orpailleurs, à ces découvreurs de nos trésors ?

Oh, je sais, nous devons être analytiques et faire de bonnes distinctions. Alors vous dites : soit, tout cela est beau. Mais tout cela est vieux. Et aujourd'hui, et de nos jours, et après lui, et après ci, et après ça, et après tout, ce n'est plus possible. L'argument de la date de péremption. Et puis vous dites : en quoi tout cela rime-t-il avec Babel ? Et là, on voit bien que vous n'êtes pas amoureux. Car moi, dès que j'ai une occasion de voir ma dulcinée, que ce soit dans le texte original ou dans une traduction, je ne boude pas ma joie. Mais vous, vous la trouvez vieille, dans le fond, et c'est

pour cela aussi que vous pensez qu'il n'y a aucune raison de la refléter sur la page de droite. La vieille au miroir : c'est une vanité dont vous ne voulez pas. Vous voulez que la traduction soit une jouvence. Vous voulez que nos mots soient un bain de Vénus pour le texte original que la très chère en sorte nue et qu'elle ne garde même pas ses bijoux sonores. Traduire ou le poème anadyomène.

Ainsi, pour vous, ma belle est vieille ? Et sa jeunesse, c'est le vers libre ?

Mais comme le premier Verlaine disait :

Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo ?

J'ai envie de m'exclamer :

Est-il rimé ou pas le Nerval de Celan¹ ?

Et allons-nous rajeunir Hermann Hesse dont j'ai vu aujourd'hui même chez Gibert, horreur et stupéfaction, que les poèmes sont rigoureusement rimés, et pour autant nullement gourmés ? Allez-vous rajeunir les contemporains du monde entier qui riment et traduisent en rimes les poèmes rimés, et qui sont bien souvent plus jeunes que nous ? Les rajeunir en leur imposant un type de vers inventé vers 1900 ?

Là, je me demande si vous n'êtes pas amoureux vous aussi. Mais des amoureux retournés. Une aversion sans raison vous anime contre la rime. Vous avez trop aimé jadis les filles à couettes. Et maintenant, si ça couette à la fin des

¹ « Ich bin der Immerdüstre, der Witwer, trostverwaist/ Der Aquitanenfürst vom Turm, der nicht mehr steht/ Des Sternenlosen Laute, mit Sternen übersät/, Sie trägt die Schwermutsonne, die schwarze, die da kreist »...

vers, vous détournez les yeux avec dégoût. Vous ne les regardez même pas. Ou alors, malgré les couettes mais quel effort. Vous vous souvenez encore du temps où les filles à couettes étaient la norme. Où il fallait être à couettes pour aller à l'école, à l'église. C'était la vilaine cousine à couettes vantée par les parents. Alors, une belle fille doit être une fille sans couettes. Vraiment ?

Mais surtout, vous êtes des esprits dialectiques. Plus intelligents qu'un amoureux comme moi tant que dure sa flamme ne pourra jamais l'être. Vous savez que c'est en renonçant qu'on a le plus de chance d'obtenir son désir. Sous une forme transfigurée certes, transcendée, mais tout de même. Comment n'y ai-je pas pensé ? La traduction sans rime n'est pas une jouvence, c'est une résurrection. C'est le corps glorieux du poème qui apparaît sur la page, c'est son âme dont le traducteur capte le reflet furtif dans ce miroir au fin grammage. Au voleur de feu répond le voleur d'images, le paparazzo de l'âme des poèmes : le traducteur. Et qu'est-ce qui sort de son Polaroid et tire la langue au pauvre rimeur ? L'essentiel, voyons. Le poème sans la rime, la femme sans les bijoux, l'Être sans le Paraître.

Tous les traducteurs à cette mode de chez nous ne seraient-ils pas un peu cleptomane¹ ? Ne se serviraient-ils pas un peu au passage ? Dépouiller le poème de ses atours natals, ce serait donc rendre le vers – libre ? À peine arrivés en France, les poèmes devraient-ils donc être aussitôt émancipés de leur encombrante parure ? Laisser tomber leurs épauettes ? Les voilà tous égaux d'un coup dans la grande République une et indivisible de la traduction en vers libre ? Oh bien sûr, ce n'est qu'une égalité des chances,

pour mieux départager les meilleurs : ceux qui luttent dans l'essentiel, qui a toujours quelque chose d'inapparent. Le visible est toujours suspect d'être superficiel. Bling bling, la rime.

Derrière cette défiance envers ma chérie, je vois autre chose encore. La dysmorphophobie. La peur des miroirs déformants. La peur des copies grimaçantes, dégradantes. Toute traduction en rime s'expose à ressembler à une mauvaise copie. Hellénistique, expressionniste. Alors que la traduction non rimée de poèmes rimés met d'emblée tout à plat et déclare : je ne copie pas, je traduis. Là, je ne peux pas vous donner tort. Oui, il peut y avoir quelque chose de contrefait dans l'effort pour rendre la forme. Autant abandonner tout de suite. Autant ne pas chercher à imiter, pas comme ça, mais plus profond, plus discret. En partant de si loin que personne ne pourra jouer au jeu des sept erreurs. Peut-être... Ou bien tenter de jouer sur quelques coutures pour éviter la catastrophe ? Cela se discute, non ?

Mais je babille... Une heure a passé je n'ai fait que vous parler d'elle. Et vous, dans tout ça ?

À suivre...

¹ Dezső Kosztolányi, *Le Traducteur cleptomane et autres histoires*; trad. Ádám Péter et Maurice Regnault ; première lecture de Paul-Jean Franceschini ; postf. d'Ádám Péter, [Paris], V. Hamy, 2002.

CHANSONS (2/3)

Pierre de Vic dit le **Moine de Montaudon**
traduit de l'**occitan** par Luc de Goustine

TENSON I - L'AUTRIER FUY EN PARADIS
DÉBAT I – TANTÔT J'ÉTAIS AU PARADIS

De ce dialogue du moine avec Dieu, on concluera que les conseils du Très-Haut ne valent rien. Au Moine qui se plaint que se cloître lui ait fait perdre ses amis, Dieu répond qu'il a eu tort d'y venir, excitant ainsi les voisins contre son priorat ; il l'invite à partir chanter et rire chez son seigneur en Espagne, ou rejoindre Richard Cœur de Lion, à Oléron ou après sa libération de captivité – ce que le Moine retourne contre l'Éternel, lui reprochant d'avoir laissé capturer le roi et de favoriser finalement les Sarrasins contre les chrétiens.

L'autrier fuy en paradis,
per qu'ieu suy guays e joyos,
quar tan mi fo amoros
Dieus, a cui tot obezis :
terra, mars, vals e montanha ;
e-m dis : « Morgue, quar venguis ?
ni cum estay Montaudos,
lai on as major companha ? »

Tantôt j'étais au paradis,
j'en suis si gai et si joyeux
que m'ait traité en amoureux
Dieu, à qui tout obéit
terre, mer, vallée et montagne

et m'ait dit : Moine, que fais-tu ici
et comment va Montaudon
où tu as plus de compagnie ?

« Senher, estat ai aclis
en claustra un an o dos,
per qu'ai perdut los baros ;
sol quar vos am e-us servis,
me fan lor amor estranha.
En Randos, cuy es Paris¹,
no-m fo anc fals ni gignos,
el e mos cors crey que-n planha. »

Seigneur, je me suis soumis
au cloître un ou deux ans
et j'en ai perdu mes barons.
Pour vous avoir aimé, servi
leur amour soudain me dédaigne.
Randon à qui est Paris
jamais ne fut faux ni larron
et je crois que nos coeurs en saignent.

« Mongue, ges ieu no grazis
s'estas en claustra rescos
ni vols guerras ni tensos
ni pelei' ab tos vezis,
per que-l baillia-t remanha ;
ans am ieu lo chant e-l ris,
e-l segles en es plus pros
e Montaudos y guazanha. »

Moine, je ne dis pas merci
si tu t'es au cloître reclus
et ne veux bataille ni battus
ni contre tes voisins conflit

¹ Randon de Châteauneuf est seigneur d'un château nommé Paris, loin de la capitale du royaume de France.

pour conserver ton priorat,
car j'aime le chant et le rire
et le siècle en tire profit
et Montaudon y gagnera.

« Senher, ieu tem que falhis,
s'ieu fas coblas ni cansos,
qu'om pert vostr' amor e vos
qui son escient mentis,
per que·m part de la barguanha.
Pel segle que no·m n'ahis,
me torney a las leysos,
e·n laissez l'anar d'Espanha. »

Seigneur, je crains de faillir
si je fais couplets et chansons ;
car on perd votre amour et vous
à consciemment se mentir
et j'arrête ce barguignage ;
le siècle me pourra haïr
je retourne à mon lectionnaire
et refuse d'aller d'Espagne.

« Mongue, be mal o fezis
que tost non anies coitos
al rey cuy es Olairos¹,
qui tant era tos amis ;
per que lau que t'o afranha ;
ha ! quans bos marcx d'esterlis

aura perdutoz els tieus dos,
qu'el te levet de la fanha. »

Moine, tu as bien mal agi
en ne ralliant pas aussitôt
le roi qui possède Oléron
lui qui était tant ton ami :
sa défaveur est à sa louange ;
Ha ! tant de beaux marcs sterlings
il aura gaspillés en dons
pour te sortir de la fange !

« Senher, ieu l'agra ben vis,
si per mal de vos no fos,
quar anc sofris sas preizos²;
mas la naus dels Sarrazis
no·us membra ges cossi·s banha;
quar si dinz Acre·s culhis,
pro·i agr' enquer Turcx fellos ;
folhs es qui·us sec en mesclanha ! »

Seigneur, je l'aurais vu fort bien
si par votre seule méprise
vous n'aviez toléré sa prise.
Mais la nef des Sarrasins
rappelez-vous comme elle nage
car si dans Acre elle parvient³
Turcs abonderont de trahison
Fou qui vous suit en ce naufrage⁴ !

¹ Oléron était possession des rois d'Angleterre, ici de Richard Cœur de Lion.

² Richard Cœur de Lion fut captif de décembre 1192 à février 1194, ce qui permet de dater cette composition.

³ Saint-Jean-d'Acre, reprise par Philippe-Auguste et Richard en 1191, symbolise la puissance des chrétiens en Orient.

⁴ Le moine oppose à la rigueur de Dieu envers Richard son excès de patience à l'égard des Sarrasins

**TENSON II - AUTRA VETZ FUI A PARLAMEN
DÉBAT II - L'AUTRE JOUR AU PARLEMENT DU CIEL**

La première tenson sur le maquillage des dames se passe de commentaires, quoique les considérations médicales conclusives restent d'un évident intérêt...

Autra vetz fui a parlamen
El cel, per bon' aventura;
E feiron li vout rancura
De las dompnas que-s van peignen ;
Qu'eu los en vi a Dieu clamar
D'ellas, qu'an faich lo teing carzir,
Que se fan la ça l'a luzir
De so qu'om degr'en els pauzar.

L'autre jour au parlement
du ciel étant de passage,
les saintes images s'en prirent
aux dames qui se vont fardant
et je les vis à Dieu se plaindre
d'elles qui font les teintes enchérir
en se faisant la face reluire
de ce que l'on devrait les peindre.

Pero dis Dieus mout franchamen :
Monges, ben auch qu'a tortura
Perdon li vout lor dreitura;
E vai lai per m'amor corren,
E fai m'en las dompnas laisser.
Que ieu no'n vuoill ges clam auzir,
E si no s'en volon giquir
Eu las anarai esfassar.

Alors dit Dieu très franchement :
Moine, je comprends bien l'effroi
des images qui perdent leur droit ;
Par amour de moi en courant

va dire à ces dames d'arrêter :
je ne veux plus rien entendre
et si elles ne veulent se rendre
j'irai moi-même leur effacer.

Seigner Dieus, fi m'ieu, chausimen
Devetz aver e mesura
De las dompnas, cui natura
Es que lor caras teingan gen,
E a vos no deu enojar ;
Ni-l vout no-us o degran ja dir :
Que jamais no'n voiras ufrir
Las dompnas denan lor, so-m par.

Seigneur Dieu, fis-je, étant sage
ayez indulgence et mesure
envers les dames qui par nature
se peignent en beauté le visage ;
cela ne doit pas vous fâcher ;
et Images n'ont rien à redire
ou jamais plus rien leur offrir
dames ne voudront, ce me paraît.

Monges, dis Dieus, gran faillimen
Razonatz e gran falsura,
Que la mia creatura
Se genssa ses mon mandamen.
Doncs serion cellas mieu par.
Qu'ieu fatz totz jorns enveillezir,
Si per peigner ni per forbir
Podion plus joves tornar !

Moine, dit Dieu, tu vas justifiant
grande faute et grande imposture :
que la mienne créature
s'embellisse sans mon mandement !
Donc mes égales elles seraient :

je les fais chaque jour vieillir
et à se peigner et fourbir
rajeunies elles s'en trouveraient !

Seigner, trop parlatz ricamen,
Car vos sentetz en l'autura.
Ni ja per so la peingtura
No remanra ses u coven :
Que fassatz lor beutatz durar
A las dompnas tro al morir,
O que fassatz lo teing périr,
Qu'oui no'n puosc'el mon ges trobar.

Seigneur, à l'aise vous parlez
car vous êtes dans les hauteurs
mais jamais la peinturlure
ne cessera sans négociier
Faites que beauté perdure
aux dames jusqu'à mourir
ou faites les fards dépérir
qu'au monde on ne trouve teinture.

Monges, ges non es covinen
Que dompna-s genz' ab penchura
E tu fas gran desmesura,
Car lor fas tal razonamen.
Si tu o volguesses lausar,
Ellas non o degran sofrir :
Aital beutat que-l cuer lor tir,
Que perdon per un sol pissar.

Moine, il est inconvenant
qu'une dame s'aime en peinture
et tu cèdes à la démesure
en lui prêtant ce raisonnement.
Si tu voulais louer l'usage
elles ne devraient pas souffrir

la beauté qui leur tend le cuir
qu'elles perdent rien qu'en pissant
(per unam urinae ejectionem)

Seigner Dieus, qui be peing be ven,
Per qu'ellas se donon cura
E fan l'obra espessa e dura,
Que per pissar no-s mou leumen.
Pois vos no las volets genssar,
S'ellas se genson, no vos tir ;
Abanz lor o devetz grazir,
Si-s podon ses vos bellas far.

Seigneur Dieu, qui bien peint bien vend
c'est pourquoi elles se dépensent
et font matière épaisse et dense
qui ne fuie pas en pissant (per mictum)
Si les embellir vous lasse
qu'elles s'embellissent ne vous gêne pas
remerciez-les plutôt pour ça
que sans vous belles elles se fassent.

Monges, penhers ab afachar
Lor fai manhs colps d'aval sofrir
E no-us pissetz ges que lur tir
Quan hom las fai corbas estar ?

Moine, le fard avec l'apprêt
leur fait subir maints coups d'en-dessous
(Facit ut illae multos inferioris ostii pulsus sustineant)
ne crois-tu pas qu'il leur est pénible
que l'ardeur virile les fasse s'arrondir ?
(Quando vir impetu efficit ut illae curvae fiant ?)

Senher, fuecs las puesca cremar,
Qu'ieu non lur puesc lur traucs omplir,
Ans quan cug a riba venir,
Adoncs me cove a nadar.

(Domine, ignis eas rivas cremet !
 Quippe ego non possum illarum foramina implere,
 Sed cum credo ad ripam me adventum esse,
 Tum maxime oportet in alto natare.)
 Seigneur, le feu les enflamme
 sans que je puisse leur trou emplir
 et quand je vois la côte venir
 c'est l'heure de prendre le large.

Monges, tot las n'er a laisser,
 Pos pissars pot lo tenh delir ;
 Qu'ieu lur farai tal mal venir
 Qu'una non fara mais pissar.

Moine, en tout tu peux les laisser
 si pisser peut le fard détruire
 je leur ferai tel mal advenir
 qu'elle ne fera plus que pisser.

Seigner, cuy que fassatz pissar,
 A Na Elys devetz grazir
 De Montfort, qu'anc no-s vole forbir,
 Ni n'ac clam de vout ni d'autar.

Seigneur, qui que fassiez pisser
 à Dame Elise¹ vous devez gré avoir
 de Montfort, qui jamais ne prit fard
 et n'a Images ni autel offensés.

TENSO III - QUAN TUIT AQUIST CLAM FORON FAT DÉBAT III - QUAND TOUTES CES PLAINTES FURENT DÉPOSÉES

Les Images saintes et les Dames par devant Dieu : comment, au terme d'une nomenclature complète de la cosmétique alors (et toujours ?) en usage, l'usage du fard est accordé pour quinze ans à chaque Dame.

Quan tuit aquist clam foron fat,
 Lor son començat autre plat
 On n'ac d'iratz ;
 Las domnas e-ill vout son mesclat
 E-l plaz rengatz.

Quand toutes ces plaintes furent déposées,
 commença un autre débat
 entre ces gens irrités
 Dames et Images sont aux prises
 et le plaidoyer engagé.

Dizo-ill -vont : Domnas, tuit em mort,
 Car nos tollez lo peing a tort,
 Et es pecchatz
 Car vos en peignetz aitant fort
 Ni-us bernicatz.

Les Images disent : Dames, voici notre mort
 vous nous prenez la peinture à tort
 et c'est péché
 que vous vous en peigniez si fort
 et vous enluminiez.

Qu'anc trobatz no fo mas per nos,
 Qu'om nos en peïsses bels e bos,
 E vos semblatz

¹ Une des « trois de Turenne », filles du vicomte, femme de Guillaume de Gourdon, puis de Bernard de Cazenac (près Sarlat), seigneur de Montfort (près Vitrac, même canton).

Magestat de pont, de faichos,
Can robegatz.

Elle ne fut inventée que pour nous,
pour nous peindre belles et bonnes,
mais vous ressemblez
à une majesté de pont ou gorgone,
quand du rouge vous mettez.

Dizon las domnas, que cent anz
Lor fo donatz lo peinz enanz
Voutz degus el mon paucs ni grans,
Que fos trobatz
Et es vertatz.

Disent les dames : Voilà cent ans
que leur fut donné le fard
avant qu'image petite ou grande
ait été inventée
et c'est vérité.

Diz outra domna : Re no-us tuoill,
S'eu peing la rua desotz l'uoill
Qu'es esfachatz ;
De qu'eu fatz pois a manz orguoill
Qu'eu trobi fatz.

Une autre dame dit : Je ne vous prends rien
si la ride sous l'œil je me peins
qui s'effaçait
pour braver l'orgueil de certains
que je trouve fats.

Dis Dieus als vouz : "Si vos sap bo,
Sobre vint e cinq anz lor do
So otrejatz —
Que n'ajan vint de pemgneso,
Si-us n'acordatz.

Dieu dit aux Images : S'il vous convient
que je leur donne – à vingt-cinq ans
si ça les gratte –
qu'elles aient pour se peindre vingt ans,
m'accordez-vous cela ?

Dizo-ili vout : "Ja re no farem
Que mais de detz no lor darem,
Pos a vos platz.
E, sapchatz, segur que serem
Qu'ajam pois patz."

Les Images disent : Rien n'en ferons,
pas plus de dix n'en donnerons,
s'il vous plaît,
et sachez que sûres nous serons
d'avoir la paix.

Dunc venc sainz Peir'e sainz Laurenz
Et an fatz bos acordamenz,
Et afiarz ;
Et d'ambas parz per sacramenz
An los juratz.

Alors vinrent saints Pierre et Laurent,
en ont fait de bons engagements
et assurés
de part et d'autre, par des serments
ils l'ont juré.

Et an dels vint anz cinc mogutz
Et an los ab los dez cregutz
Et ajostatz :
Aissi es lor platz remasutz
Et afinatz.

Et de vingt ans cinq ont retirés
 qu'aux dix ils ont additionnés
 et réunis
 Ainsi leur plaidoirie s'est arrêté
 et fini.

Sobre sacramen vei obrar
 De tais que s'en degran laissar,
 E non es gen
 C'a la chascuna vei falsar
 Lo covenen.

Voir à contre-serment œuvrer
 celles qui devraient s'en contenter
 ce n'est pas bon
 que par chacune on voie fausser
 la convention.

Per so son li'vout irascut
 Car hom lor a plaît ronput,
 E non an grat
 Que-ill quecha fai pizar son glut
 Am ueu pastat.

De cela irritées les Images
 voient que l'on a rompu le gage
 et sont dépitées
 que chacune fasse broyer grimage
 à l'œuf brouillé.

De blanquet e de vermeillon
 Se meton tant sobre-l menton
 Et en la fatz,
 Qu'anc no vist trian carton
 Deves tot latz.

De blanc et de vermillon
 elles s'en mettent sous le menton
 et sur la face

qu'on ne reconnaît plus à la peau
 aucune place.

De çafra e de tifeigno,
 D angelot, de borrais an pro
 E d'argentat,
 De que se peingnon a bando
 Quan l'an mesclat.

De camphre et de narcisse
 de sarcocolle et de bourrache,
 et d'argentat
 elles se peignent abondamment
 en agrégat.

En lait de sauma an temprat
 Favas, ab que s'an adobat
 Lo viel cortves,
 E-ill quecha jura charitat
 Que res non es.

Dans du lait d'ânesse ont trempé
 fèves, dont se ont tartiné
 le cuir tanné,
 et chacune jure par charité
 qu'il n'en est rien,

Quant ellas an lor onguimentz
 Totz ajustatz per sacramentz,
 Vos veiriatz
 De boissas e de sacs tresentz
 Ensems liatz,

Quand elles ont dosé leurs onguents
précises comme des sacrements
vous verriez
de boîtes et de sachets trois cents
tout ficelés.

Anc sainz Peire ni sainz Laurenz
No son creüz dels covinenz
Que feiron far
A veillas qu'an plus longas denz
D'un porc cenglar.

Jamais saint Pierre ni saint Laurent
n'ont été crus quant aux serments
qu'ils firent jurer
à des vieilles à plus longues dents
que porc sanglier,

Peitz an faitz, non avez auzi :
Tant nos an lo safran charzi
Que oltra mar
O conteron li pelegri ;
Ben dei clam far.

Pire ont fait, que n'avez pas su :
elles ont le safran renchéri
tant qu'outre-mer
pélerins l'ont dit,
et leur plainte je dois relayer.

Que meils vengra qu'om lo manges
En sabriers, qu'en aissi-l perdes,
E compressan
Cendals, don quecha se bendes,
Pos talen n'an.

Il vaudrait mieux le manger
en sauces qu'ainsi gaspillé,
et faire l'achat
de soies dont chacune se draperait,
si c'est leur choix.

À suivre...

acharnement de la grâce



ERRE (6/10)

Frédéric Dumond

un arbre
kai atu eau salée
tiek
les hommes
di tamoto les canoës
di ookoo

ils viennent vers le bord de l'eau
ont cherché de la viande
di tamoto ti-pot ke karam
di tamoto ti-sere asara

ils se sont mordu
ti-par-kan
eau froide ran sil-e-ne

na-natu-ku
mes fils
ils cherchent na sai tama-ra mai tina-ra
leurs pères et leurs mères

na=mo ovi dae
ils vivent dans le sang

vomissent son eau
na=mo lua ma-na-reu

taro et igname et banane
asi me kaukaikai me uri
cache-le
aisuli-eini=a

dans le fossé
tale liu

ri-fi wero tara daidu
ses fils
ri-tut ri-rof
donc feu et vide
dosep
dosep
dep segweri sep pani

ils ont recommencé une seconde fois
natu-n-i temti-ri fau
ils frappent courent
yafu sep mamuse
donc sagou et poisson pamo dep tapse
et gingembre et nuit

alors une histoire
dasa usefenti

1
3
5
7
9
11
2
4
6
8
10
20
100
4

нырысь нырысьсэ соос кылдизы
силвтöлын ils sont apparus en premier
дырээ соос куасазы pendant la tempête
но вань мае выле
выжыъёссэс соос ишказы ils ont courbé le temps
et tout ce qui est
соос мыкыръяськизы ils ont arraché leurs racines ils se sont penchés
соос аналскизы ils ont fait semblant
ils ont fait semblant de vivre
улыны-вилыны соос аналскизы ils ont fait semblant d'être
вилыны соос аналскизы
бен
ils ont fait semblant de traverser
вылэти соос выжмъясвкизы ils sont tombés dans notre monde
асвме дуннеын соос усвизы
шуак котыр соос усвизы
соос виизы
soudain ils sont tombés tout autour
ils ont tué
ils ont tranché
ils se sont éparpillés
соос чогизы
соос пазьгиськизы
котыр соос вöлмизы
соос кошкизы
ils se sont propagés partout
ils sont partis
ке но отын котьку вань
mais ils sont toujours là
оломар
quelque chose

leurs villes oublient туралары ундапчалар
 elles oublient le futur ундапчалар поларыни
 агда
 сагам
 көп il y a des trous dans ces villes
 beaucoup ўтиар туратарда анарда
 ўтиар шемде
 des trous dans le temps

grah achi après l'éclipse sarhadan badel kori sheni
 ishperu bol giti asur les frontières ont changé
 ghariar giti une armée blanche est venue
 chuchu mulan biti sheni descendue des alpages
 terekan bulian roghan qonan pheru sheni les racines sont devenues sèches
 les peupliers les cèdres les bouleaux
 warghan lalmian andreni gerze sont braise et cendres
 birdu utan maroyan
 birdu trakan des carcasses abandonnées dans les champs en friche
 tesapo-sum puli zemin des chameaux des caprins morts
 birdu zemin des camions morts
 susani magasan lotpongian froshan nasen phoninian
 kahdur terre brûlée par les acides
 trupan phenu ushak abiar ushak zeminar beri boyan terre morte
 des mouches violettes dansent
 une écume de sel sort de toutes les terres autour des museaux des bovins
 ils ont divisé les familles
 duro royan bozhi asuni
 les enfants sont partis avec l'armée blanche daqan ishperu bolo sum nisi asuni
 la puanteur nouvelle rampe
 nogh kher rukushiran

ci suff
gajji loxo te ñaam te biir te t ànk
ay loxo te ay ñaam te ay biir te ay t ànk y èngatu ba leegi
à terre des buissons
de bras de jambes de ventres encore en mouvement
parfois éclatent dans la chaleur de la nuit
léelég ñu ngi-y toj ci t àngayu guddi gi
léeg-léeg melax gi ngi-y dogat noppi bi
de temps en temps les éclairs hachent le silence

effacent les corps boursouflés
te ñu ngi-y far newwi yaram wi
quand les peaux huileuses tremblent et s'essoufflent
bu bare diw der bi pat-pati te x èx
les visages fondent
sous les lignes de rage
ba xarkanam gi ruy
ci r èddi wi xo ño ñ
am na luy b ègga xew

demain
 une armée viendra
 пщэдей
 une armée noire
 дзэ зы къэклуэнущ
 дзэ фыццэ зы
 итланэ
 цыыхухъухэ я зэкъуэшынэгъэр хуэму зыкъутащ
 сабийхэр гуццыхэ-джэ ныбэхэмкцэ ццыэтыфэхэ икцхы
 бзылъхугъэхэ гуццыхэ-джэ я ныбэхэр куухер
 дэгухэ хынэху хужь
 après
 l'amitié des hommes s'est cassée lentement
 des enfants sans forces sortent des ventres froids
 des ventres profonds des femmes sans force
 sourds dans la lumière blanche

anə əndʒaman
 wə va aa li əndʒaman
 vom asə aa eyoŋ dʒia tekeé ngumba vom
 anə
 c'est enfoui
 anəw ndimelən
 aa sobe vom besə
 a ke mezən mésə
 ici et là enfoui
 partout et en même temps sans lieu
 à tout moment au bord de
 anə tekeé ngumba zən c'est
 vom asə eyoŋ dʒia c'est de toutes les origines
 tekeé eyoŋ c'est dans toutes les directions
 c'est sans dimension
 partout dans le même temps
 mot a zú
 nyol əmənyol eté sans temps
 nyol etii amənyol mesə
 quelqu'un arrive
 un corps de tous les corps ensemble
 corps parmi les corps

NOTES

brève description des langues

l'*arop-lokep* - le *tamabo*- le *mussau* - le *sobei* - le *tobati* (pp. 1 à 2) sont des langues malayo-polynésiennes

l'*oudmourte* (*votiak*) (p. 7) est une langue finno-ougrienne parlée principalement en Oudmourtie, entre les vallées de la Kama et de la Viatka. elle appartient à la branche permienne des langues ouraliennes. elle est écrite en cyrillique adapté, plus de 460 000 personnes la parlent (chiffres de 2002)

le *karakalpak* (pp. 8 et 9) est une langue turcique parlée au Sud de la mer d'Aral (en Ouzbékistan). d'abord écrit en alphabet arabe, puis latin, puis cyrillique sous l'ère soviétique, il s'écrit à nouveau en caractères latins adaptés

le *shor* (*tadar kizhiler*) (pp. 10 et 11) est une langue du sous-groupe khakass du groupe ouïghour-oguz de la famille des langues turciques. elle est parlée par moins de 3 000 personnes (15 900 en ont une certaine connaissance) dans la province (oblast) de Kemerovo, au Sud-Ouest de la Sibérie. elle est écrite en alphabet cyrillique

le *khovar* (*chitrali*) (pp. 10 et 11) est une langue indo-européenne et indo-aryenne du groupe darde, parlée dans les montagnes du nord du Pakistan (langue majoritaire du district de Chitral, mais aussi présente dans ceux de Gilgit, dans les vallées du Swat et du Yasin, et au Tadjikistan. elle est écrite en alphabet khovar, dérivé de l'arabe, parfois transcrite en caractères latins

le *wolof* (pp. 12 et 13) est une langue atlantique Niger-Congo, parlée au Sénégal, en Gambie et en Mauritanie

le *croate* (*hrvatski*) (p. 14) est une langue slave méridionale, qui partage une même base dialectale (chtokavien) avec le *serbe*, le *bosniaque* et le *monténégrin*. elle est parlée par environ 6 millions de personnes

l'*adyguéen* (*tcherkesse/circassien*) (pp. 16 et 17) est une langue abkhazo-adygienne de la famille des langues caucasiennes. elle est parlée dans la république d'Adyguée et par la diaspora, soit par environ 200 000 personnes

le *bulu* (pp. 16 et 17) est une langue bantoue de la famille Niger-Congo, parlée au Cameroun par près de 800 000 personnes

à propos des poèmes

na-natu-ku

les poèmes en *arop-lokep*, *tamabo*, *mussau*, *sobei* et *tobati* (pp. 1 et 2) ont été écrits à partir du très riche ouvrage trouvé dans la bibliothèque du Centre Jean-Marie Tjibaou (Nouméa) au cours d'*Unventer, tour du monde des langues*, The Oceanic languages par John Lynch, Malcolm Ross et Terry Crowley, 1ère publication Curzon Press en 2002, réédité par Routledge, New York, en 2011

НЫРЫСЬ НЫРЫСЬСЭ СООС КЫЛДИЗЫ

les poèmes en *oudmourte*, *karakalpak*, *shor* et *khovar* (pp. 3 et 8 à 11) ont été repris du premier recueil *peut-être quelque chose*. ils ont été travaillés à partir des livres correspondants parus chez L'Harmattan (Jean-Luc Moreau, *Parlons oudmourte, une langue finno-ougrienne, un peuple d'Europe*, 2009 ; Saodat Daniyoroza, *Parlons karakalpak*, 2002) ; Saodat Daniyoroza, Shodiyor Daniyarov et Barchinoy Daniyoroza, *Parlons shor, langue turcique de Sibérie*, 2012 ; Erik L'Homme, *Parlons khovar, langue et culture de l'ancien royaume de Chitral au Pakistan*, 1999

ci suff

le poème en *wolof* (pp. 12 et 13) a été écrit grâce au *Dictionnaire français-wolof* de Mamadou Cissé, publié par l'Asiathèque, dans la collection Langues Mondes, dictionnaires des Langues O', grâce à *J'apprends le wolof - damay jàng wolof*, par Jean-Léopold Diouf et Marina Yaguello, publié chez Karthala en 1991. la première version, publiée antérieurement, a été ici entièrement reprise

žuta prašina rastvori sjenu

le poème en *croate* (p. 14) a été écrit à bord du Alexander Von Humboldt au cours de la traversée du Havre vers Port Klang, et relu par Aleksandar Dodic, 1er officier, qui m'a également appris à le dire

пщэдей

le poème en *tcherkesse* (pp. 16 et 17), publié dans *peut-être quelque chose*, a été ici repris. il avait été écrit à partir des données de *Parlons tcherkesse, dialecte kabarde*, par Amjad M. Jaimoukha et Michel Malherbe, L'Harmattan, 2009

anə əndʒaman

le poème en *bulu* (langue du Cameroun) (pp. 16 et 17) a été écrit avec Ruth Colette Afane Belinga, à Brazzaville, lors d'une résidence de transmission aux Ateliers Sahn

THIRST
Rodrigo Dela Peña, Jr.

SOIF, 4
traduit de l'anglais (Philippine) par François Coudray

[batter me fuccboi]

batter me fuccboi and make me cum: scratch
my lips with your stubble: flick your tongue
against mine: pin me down and harder: as you lick
and finger: wet me with your spit: slide: shove
it in and deeper: i want your weight
on my body: tell me i am dirty:
pummel me: shatter me: i am crevice: i
am fracture: unmade: remade: with every
thrusting: you are a bullet: i am the target:
breed me: spill all your load inside me: within me:
make me cum geysers: become something
else entirely: let me feel the wreck of my body

[bats-moi baise-moi]

bats-moi baise-moi *fuckboy* et fais-moi gicler : griffe
mes lèvres avec ta barbe de trois jours – chiquenaude ma langue
avec la tienne – soumets-moi plus fort plus dur – comme tu lèches
et doigtes – crache et couvre-moi de ta salive – gifle – glisse-la
pénètre plus profond – je veux ton poids
sur mon corps – dis-moi que je suis sale –
défonce-moi – brise-moi – je ne suis qu'un trou – je
ne suis qu'une déchirure – fermée – ouverte – hurlant à chaque
assaut tu me bombardes me mitrailles - tu es la balle – je suis la cible –
baise-moi *bareback* – décharge tout ton jus en moi – à l'intérieur de [moi –
fais-moi gicler des geysers – devenir tout entier quelque chose
d'autre – fais-moi jouir à m'en anéantir

[sentier critique]

ÉLÉGIES DOCUMENTAIRES

Guillaume Condello

On a parfois un peu l'impression que les poètes n'ont que la langue à la bouche. La faute à Mallarmé, sans doute : ironique destin, pour cet esthète snob, que de devenir doxa (*la doxa* ?) au sein de la poésie contemporaine. Il faudrait, depuis le décret mallarméen, se tenir à distance de l'universel reportage... Et pourquoi ?

On n'ira pas nier l'importance de ce travail sur le langage (le Langage, comme dirait l'autre), sans lequel on se condamne à répéter (re-porter, oui) les clichés éculés de la tradition. Mais, outre qu'on peut déjà questionner cette injonction à la nouveauté et à la singularité (les *topoi* pullulent chez les poètes antiques, les classiques, et jusque chez Baudelaire le moderne), il est tout de même assez bon de rappeler que le journalisme et le reportage, tant décrié par Mallarmé, c'est avant tout la volonté de rapporter des faits.

J'ai un peu l'impression qu'on en aurait bien besoin aujourd'hui.

Peut-être est-ce une tradition assez peu française, au fond. Quelques repères, des choix subjectifs, musardons sur le sentier.

En 1938, Muriel Rukeyser publie *The Book of the Dead* (*Le livre des morts*, trad. E. Pingault, Isabelle Sauvage éditions, 2017), qui s'appuie sur une enquête qu'elle a

menée, avec la photographe Nancy Naumburg, auprès des survivants, après le scandale industriel de Hawk's Nest Tunnel, à Gauley Bridge : lors du percement d'un tunnel qui devait servir à alimenter un barrage hydro-électrique, on découvre que la roche est très riche en silice, et The Union Carbide and Carbon Co., qui exploite le chantier, décide de l'extraire, sans que les ouvriers ne soient dotés d'aucune protection. De 300 à plus de 750 ouvriers sont décédés (les estimations varient, comme on peut s'y attendre, quand des gros sous et des morts sont en jeu) des suites de la silicose du poumon.

Noble cause. Mais est-ce que cela suffit pour faire un bon livre, de bons poèmes ? Et quand bien même, les morts, qu'est-ce que ça peut bien leur faire ? A la seconde question, je me garderai bien de répondre, parce qu'on peut bien espérer qu'un livre change le monde (comme si, par exemple, Hugo avait chassé, à lui tout seul, Napoléon le petit), on peut même, et c'est au fond la posture la plus conséquente, agir en parallèle de son travail d'écrivain, comme l'a fait Rukeyser tout au long de sa vie, et tenter de produire des résultats concrets, de toutes façons, ce qui m'intéresse ici, c'est la possibilité d'écrire de bons livres.

Dans *Le livre des morts*, Rukeyser multiplie les registres et les dispositifs formels : passages élégiaques ou d'une factualité sèche, coupures de presse et extraits des procès, portraits, tableaux, même, de données chiffrées, etc. La modernité formelle n'est ni absente, ni opposée à la présentation des faits et des personnes, ni poursuivie pour elle-même : elle est mise au service d'une ambition épique, et *donc* (le lien logique est ici manifeste) politique. Manière de rappeler que l'ambition philosophique du poème héritée de Mallarmé, qui travaille sa langue, ne peut sans doute se

suffire à elle-même. Ou du moins : on peut espérer faire de la philosophie dans le poème, en travaillant la langue (encore le Langage !), mais on peut aussi se souvenir que le poème, œuvre de langue, vise à dire des choses du monde : nommer ce qui est, le donner à percevoir et à imaginer, à concevoir, à penser – ces expressions n'étant pas synonymes, mais les actions qu'elles désignent étant étroitement corrélés – et dans cet ordre ? Ici, on ne donne pas à voir le réel *autrement*, conformément à la doxa post-mallarméenne : on le donne à voir *tel qu'il est*, et tel, précisément, qu'on ne veut parfois pas le voir. L'imaginaire, lieu du poète, est un champ de bataille – car c'est aussi le lieu où se déploie l'idéologie : et si l'on peut bien construire des imaginaires en poésie pour combattre ceux qui réduisent la vie, la liberté (le lecteur pourra compléter la liste en fonction de ses options politiques), il est aussi, parfois, bien utile de redescendre sur terre et de parler des choses elles-mêmes.

L'épique n'est pas la seule manière d'être politique, évidemment, je vais y revenir. Une dernière chose sur Rukeyser : l'usage qui devait être fait des photographies. Pour des raisons qui restent aujourd'hui obscures, le projet n'a pas été mené à bien avec Nancy Naumburg, mais c'était à l'origine une collaboration, où l'image et le texte devaient dialoguer. Le texte en porte encore la trace, par la récurrence de l'image du verre, bien entendu (la silice, fondue, fait du verre, et la photographie, à l'époque de Rukeyser, se fait encore souvent sur des plaques de verre argentique), mais aussi par le recours à la mise en scène du regard : scènes de paysage depuis le barrage, rues désertes de Gauley Bridge, jeu, même, sur les *clichés* (les portes condamnées et les Noirs errant comme des spectres abandonnés, images de la pauvreté et de la désolation) que

des photographes comme Lange construisent à l'époque – clichés qui ne sont donc pas encore des images rebattues, mais le miroir d'une Amérique en crise sur laquelle certains préféreront fermer les yeux (la politique de Roosevelt, à l'origine de la FSA et ce type de photoreportages, ne restera pas dans les cœurs de tout le monde – surtout chez les industriels fortunés). Pourquoi cette importance de l'image, de la photo ?

Barthes a rappelé, dans *La chambre claire*, le lien matériel qui unit la photographie et son sujet. La photographie, surtout argentique, porte la trace de la chose qu'elle représente : trace de la lumière qui a touché (caressé ou frappé, c'est selon) un corps, et qui en a emporté, jusque sur la pellicule ou la plaque de verre, l'image négative : on sait que les couleurs visibles correspondent aux longueurs d'onde que le corps illuminé n'a pas retenues, elles sont la trace visible inversée de l'objet. Un lien matériel presque direct unit la photo et son sujet, et ça explique sans doute sa récurrence dans ce genre de projet : il s'agit de montrer les choses elles-mêmes. Non pas les représenter, mais les présenter. Mais si le texte de Rukeyser est fort, et fonctionne sans l'image photographique, c'est peut-être grâce à l'expérience directe qu'elle a faite de la situation, au fait que son corps ait été au contact de ce réel, qu'elle soit allée parler avec les survivants, les regardant en face, impliquée *et* extérieure aux faits (c'est la définition d'un témoin) – et c'est un peu de ce réel de départ que le poème transporte.

L'expérience des faits, et le poème... Je ne peux m'empêcher de penser à Capote, et à la manière dont le récit de *In Cold Blood*, orné et fleuri au début, devient comme nu et d'une sécheresse encore plus émouvante, à partir du moment où la *non-fiction* rejoint véritablement le réel,

Capote ayant la possibilité de rencontrer un des deux meurtriers dont il a décidé de raconter l'histoire... La *non-fiction* est encore de la littérature, et au milieu du livre, elle bascule dans le journalisme, au sens noble que je voudrais rendre à ce terme ici. Il y a sans doute une densité de réalité que seule l'expérience en première personne (travaillée, certes, par des arrière-pensées liées au travail poétique) peut donner, qui se transférera, justement, au travail poétique. La poésie, ici, est affaire de contact avec le réel (le plus prosaïque). Œuvre d'art comme expérience, dirait Dewey : l'art est lui-même expérience, il prolonge et porte à un plus haut point d'intégration l'expérience qui donne naissance à l'œuvre, et dans le même temps cette œuvre elle-même est une expérience, tant pour le producteur que pour le spectateur.

On retrouve ce contact avec les choses elles-mêmes dans les *Élégies documentaires* (éditions Macula, 2016) de Muriel Pic ; elle y alterne de courts poèmes et des images d'archives, en trois sections centrées sur trois lieux différents : la station balnéaire abandonnée (avant la fin de sa construction) de Prora, à Rügen, image du tourisme de masse tel que le national-socialisme se l'imaginait ; un kibboutz et son projet avorté ; le monde éradiqué des Skidi (Pawnees), peuple amérindien dont la cosmogonie leur mettait la tête, littéralement, dans les étoiles, et les pieds dans la plaine américaine. Les notations factuelles simples alternent avec des passages plus élégiaques, les moments réflexifs avec un travail sur les images. Si la poésie est un travail sur la langue, elle apparaît aussi, ici, comme un travail de composition des archives, et c'est en posant les fragments sur la page, en les approchant et en les

confrontant, en frottant ces morceaux de réel les uns contre les autres, que peut surgir l'étincelle du chant :

Prora, ta voix de témoin.
 Qu'on se le dise :
 il n'est d'art documentaire
 sans chant de deuil
 sans images mortes
 (comme on dirait des natures mortes)
 soudain revécues
 en un instant devinées
 strates soulevées
 sous l'œil vivant du passé.

Le livre de Pic travaille sur le temps. Et ce n'est pas tout à fait un hasard s'il s'intéresse à des lieux qui sont hors de tous les lieux, et hors du temps : certains parce qu'ils ont voulu l'abolir, construisant une société « idéale » qui devait durer pour l'éternité ou presque, et d'autres parce qu'ils renvoient à un temps cosmique et à un temps humain aboli, détruit. La perspective historique est donc toujours déjà travaillée et dépassée, comme par en-dessous, ou par derrière, par une sorte de vide (le vide du non-lieu, le vide des lieux imaginaires) qui fait se diffracter le présent dans toutes les directions à la fois : vers le passé, l'avenir, et l'idéal, cette troisième dimension du temps, perpendiculaire, qui donne son mouvement à l'histoire.

La postface, qui est elle-même un poème, raconte précisément ce moment premier de l'expérience, et sa fonction matricielle :

A la fin d'une journée de travail aux archives, on sort toujours avec le bout des doigts gris de poussière, les narines un peu collées, la tête pleine d'instantanés passés devenus présents.

Evidemment, ce passé revenu à la vie dans l'activité de recherche aux archives n'ouvre pas uniquement sur le passé :

Davantage que la concentration qu'exige le déchiffrement de documents à manipuler avec précaution, vieux papiers pleins de particules du passé, ce qui épuise et ravit est l'intensification du présent produit par l'archive et qu'accompagne un cortège surprenant d'interrogations vives sur l'avenir.

C'est donc l'expérience en première personne à l'archive et au passé qui ouvre à des interrogations sur l'avenir aussi bien que sur le présent. Les faits sont têtus, ils insistent jusque dans les traces qui les documentent, et si l'archiviste ne peut pas faire l'expérience des événements passés eux-mêmes, il est dans la situation de la plus grande proximité – matérielle – avec cet infranchissable du temps, qui en rend l'expérience plus puissante encore : derrière la vitre du présent, le passé s'agite et tente de parler, mais le verre est trop épais, et il nous renvoie les questions que nous voulions poser au passé, prisonniers du présent. Une telle interrogation sur les origines du présent (qu'on doive l'appeler « nôtre » ou non, justement) a bien évidemment une dimension politique. Il s'agit de déterminer ce qui se joue déjà dans le passé et structure notre présent, ou, par l'écart qu'on peut y repérer, saisir le présent. On peut par exemple lire dans le projet de Prora la triste préfiguration du tourisme de masse, d'autant plus frappante qu'elle se situe, par rapport aux mouvements de gauche qui libèreront du temps de loisir pour les classes populaires, sur l'autre bord de l'éventail politique :

Le tourisme, c'est l'industrie du même.

Poméranie occidentale Rügen.

Latitude 54°23'59" nord.

Longitude 13°33'36" est.

Coordonnées historiques sur l'atlas national-socialiste.

Chaque jour, la propagande insiste :

vacances all-inclusive

- mascarade de l'état providence comprise.

A Rügen en 1936

le tourisme, c'est la dictature elle-même.

La filiation avec Sebald est évidente. S'il est surtout connu pour ses « romans », Sebald a aussi écrit de la poésie. Le thème de l'histoire, et notamment le lourd passé de l'Allemagne au 20^{ème} siècle est très présent, naturellement. On retrouve chez Pic cette même mélancolie retenue, ce ressassement du temps comme une série de vagues figées (la mer gelée de Kafka, p.18, qui fait écho aux vagues gelées de la Baltique visibles sur une photo reproduite page 17), qui tourne autour des objets du souvenir comme autour d'obsessions pour en percer l'énigme. Le temps, comme le texte, tourne en rond, ou en spirale. La langue de Pic, dans le même mouvement, alterne ainsi les notations simples, factuelles, et les images, les réflexions théoriques et les passages au lyrisme contenu, doucement élégiaques. A côté du texte, présence brute qui dialogue avec lui, comme son envers ou son dehors, les photographies sont presque aussi nombreuses que les poèmes. Elles jouent en effet ce rôle de présence matérielle dont j'ai déjà parlé. En ce sens, elles sont purs documents. Mais leur présence est aussi préparée

et attendue par le texte, qui les annonce, leur répond, les commente (etc.), et elles fonctionnent alors comme des poèmes-trouvés : c'est la chance et la richesse de la technique du collage que de pouvoir dans une certaine mesure s'affranchir du type de médium qu'elle utilise, et fondre ses éléments en une totalité supérieure, comme le Rhin (évidemment) roule et roule des fragments de roche et les défigure pour en faire son lit. L'élégie est alors pleinement documentaire : à la limite, l'auteur s'efface, et les choses suivant leur cours, chantent leur propre élégie.

Le chant, ici, réside entre les morceaux disjoints du passé que Pic juxtapose. Documents et fragments, pour une sorte de chant en latence, que le lecteur est appelé à activer, par la lecture. Chacun appréciera, ou regrettera, en fonction de sa sensibilité particulière, cette distanciation par rapport au chant. Significativement, la dernière partie du livre (et la couverture, qui reprend une des images de cette partie) s'intéresse aux étoiles, aux constellations : éléments disjoints entre lesquels l'esprit trace des liens, pour y projeter du sens. Et les poèmes se tiennent sur cette ligne de crête entre notations factuelles et un lyrisme que l'auteur tient comme à distance (en respect ?), en limitant les effets de prosodie :

Chaque village Skidi possédait
 avant l'extermination
 une carte du ciel
 enroulée dans un duvet de lièvre.
 Chaque village portait le nom d'une étoile
 à laquelle il ressemblait
Star of the West, North Star, Morning Star
 toujours un astre orientait.
 Chaque village était au sol

cette étoile mère.

Les villages Skidi étaient sur la terre
 le reflet de leur étoile perdue dans le ciel
 bord à bord avec la plaine :
 la vie s'organise au miroir sombre de l'univers.

Reznikoff est sans doute celui qui est allé le plus loin dans l'effacement de l'auteur derrière son matériau. Si chez Pic en effet les poèmes sont ses créations et que le document est photographique, Reznikoff compose avec *Testimony* (*Témoignage. Les Etats-Unis (1885-1915). Un récitatif*, trad. M. Cholodenko, P.O.L., 2012) et *Holocaust* (*Holocauste*, trad. Auxeméry, Prétexte, 2007) des livres dont la matière première n'est pas de sa main. Il s'agit de rapports de police, de minutes de procès – de documents qui n'ont pas valeur de poème. Entre cut-up et ready-made, l'écriture de Reznikoff ouvre une nouvelle manière de faire apparaître – comparaitre – le réel. Car il s'agit bien de morceaux de réel qui sont présentés dans le livre. On pourrait objecter que le réel des rapports de police et compte-rendu de procès n'est pas « le réel », dans la mesure où la présentation des faits y prend un visage qui n'est pas habituel : froid, distancié, comme extérieur, alors qu'on lit le réel dans son atrocité. A sujet révoltant, écriture révoltée ? Reznikoff prend le parti de la pure description, d'un vers au rythme peu marqué, où le montage ne fait pas apparaître d'images ou libertés syntaxiques qui pourraient être porteuses de sens, etc. Car il s'agit bien de vers : si le rythme est assez peu marqué (peut-être plus dans *Holocaust* que dans *Testimony*), Reznikoff travaille avec tous les outils de la versification, avec la disposition spatiale du texte sur la page, etc. S'il évite souvent le pentamètre iambique, ça ne

signifie pas qu'on ne soit pas face à un vers : ça signifie que le vers doit s'assécher, se faire neutre, pour laisser passer le réel qui derrière lui tente de forcer le passage.

En prélevant dans la matière qui lui sert de source, Reznikoff prend donc le parti de la relation des faits : le devisement du monde. Du coup, la livre ne *dit* pas la violence essentielle des Etats-Unis, ou l'horreur de l'holocauste, mais il la *présente* : effet de déflagration comparable à celui de l'expérience en première personne, à condition de se laisser porter par le texte et de se souvenir que chaque lettre déposée sur la page est comme un fragment archéologique, et que le rêve du livre qui épouserait le réel se trouve là devant nous – ou ce cauchemar, au vu de la somme des violences et des destructions dont il témoigne. Précisément.

On est encore dans l'histoire. Plus précisément, on se situe à cette charnière entre les petites histoires et l'Histoire : c'est encore plus manifeste avec *Holocaust*, mais *Testimony*, même, qui fonctionne plutôt comme une chronique, manifeste la présence de l'histoire, comme l'arrière-fond violent et troublé où viennent s'agripper les existences individuelles qui cherchent à ne pas sombrer. On voit, au fil des chapitres, les machines de plus en plus complexes et rapides contraindre les corps au travail, les armes évoluer, les techniques modifier les relations individuelles (le téléphone, le train, les voitures, par exemple), la situation des Noirs qui ne change que très lentement, et peu. L'Histoire : une succession de faits divers. Ces violences minimales sont les images en miniature de la société américaine dans son ensemble, la tragédie de l'Holocauste se dissout en une infinité de drames individuels, tout n'est que situations singulières, problèmes

personnels et difficultés minuscules avec lesquels les individus tentent, tant bien que mal – souvent mal, apparemment – de se débrouiller, et souvent dans la violence. C'est cette accumulation de petites destructions et de drames minuscules que les grands récits font oublier, et que le texte de Reznikoff rend à nouveau visible, par le recours au document.

La poésie de Rukeyser, avec laquelle je commençais, suffit à attester qu'il n'est pas indispensable de s'appuyer sur des documents pour rappeler les faits. Les exemples de Hikmet et Akhmatova, de Mandelstam, toute la littérature concentrationnaire, et bien d'autres exemples, rappellent que la littérature est aussi témoignage, et prise de position par rapport au réel. Tous ces exemples témoignent de l'histoire, et de son articulation, éventuellement, avec le minuscule, l'individuel – qu'il soit lointain, ou presque contemporain. Est-il possible, alors, de faire une poésie de l'actualité ? Peut-on regarder le présent dans les yeux, sans passer par le miroir du passé ? Et, si le besoin de témoigner s'enracine dans l'expérience de la violence, de l'injustice ou de la souffrance, est-il possible de témoigner d'autre chose que du mal ?

Dominique Fourcade, dans *en laisse* (P.O.L., 2005), avait tenté une ekphrasis de la fameuse photo (encore une photo...) du prisonnier tenu en laisse dans la prison d'Abu Ghraïb, prise en 2003 en Irak et publiée pour la première fois en 2004. Il y voyait, voulait y voir, un de nos visages :

ces quelques mots sont liés à la photographie d'une scène désormais inscrite au répertoire de notre temps, scène d'une criminalité destinale, où une soldate américaine tient en laisse un prisonnier irakien couché nu, sur le flanc, à même le sol avec un détachement qui ajoute à la perpétration

et ni la stupeur ni la répulsion ni l'attraction qu'on éprouve
 ni les syllabes ne savent où aller
 des trois c'est lui l'humain je suis la laisse – elle est absolument
 sans style, une non-humaine ? sans doute il faut un lien entre
 l'humain et cela, je suis cette laisse en vérité je suis lui et la
 laisse et elle abominablement pas moins humaine que lui, c'est
 même à cela que sert une laisse
 à promener
 les deux bords terribles qui s'échangent sans cesse
 excusez l'autorité amoureuse avec laquelle je dis cela

Il y a un risque évident à ériger ainsi en emblème une photo ou un événement. Ce qui est montré par les médias (la photo a d'abord été publiée dans *The Washington Post*) n'est pas nécessairement l'actuel, j'y reviens. Mais je retiens la chose suivante : parler des choses elles-mêmes, c'est aussi se frotter à la question du présent et de l'actuel. Les faits n'attendent pas uniquement sous la poussière du passé. La poésie, retournant aux faits, retrouve le présent – même dans le passé le plus lointain. En ce sens, il n'y a que du présent, on n'y échappe pas. Fourcade encore :

Pourquoi du passé ? J'imagine que tous nous nous accordons ici : il n'y a pas de poètes du passé, les poètes que nous admirons parmi ceux des temps antérieurs sont des poètes du présent le plus vivant. Sinon ils ne nous toucheraient pas. Non seulement il n'y a pas d'appartenance de la poésie au passé, mais le passé lui-même n'est pas – il n'y a qu'un long présent, dont l'étrangeté nous est familière, long délit à qui il faut la poésie pour être présent. Il a constamment besoin de toute la poésie. Réciproquement la poésie meurt si elle n'est pas branchée sur la stridence de l'actuel ; stridence extrémisme plénitude inacceptabilité exaltation – calme. Im lieblicher Bläu.

C'est le présent qui a besoin de la poésie, comme elle a besoin du présent. Sans doute y a-t-il une raison à cela : on ne fait pas de bonne poésie avec de bons sentiments, pas plus qu'on n'en fait avec des idées (comme dirait, encore, l'autre) ; le présent, avec l'imprévu de sa venue, sa stridence, peut apporter la matière qui nourrira l'idée, et la portera vers autre chose que l'illustration de thèses déjà admises et reconnues – la mise en vers de l'opinion. C'est aussi sans doute cela qu'apportent les faits, qu'il s'agisse d'archives qui nous frappent sans qu'on sache toujours pourquoi (le *punctum* de Barthes), ou bien d'un scandale industriel, organisé consciemment, devant lequel on ne peut rester sans voix, de l'horreur génocidaire, etc. : ils convoquent le langage, au sens propre, ils exigent une voix (celle qu'Adorno attendait ?), et sans eux nous resterions sans doute immobiles, la langue pendante hors de la bouche – comme des chiens haletant.

On peut bien faire des poèmes d'actualité, en croyant rendre par là un service, sinon au monde, du moins à la poésie, pour qu'elle sorte de l'ignorance où on veut la voir confinée. Reste à savoir si ces petites vignettes décoratives peuvent bien dire quelque chose, et quelque chose d'importance, du monde dans lequel nous vivons, et si, le cas échéant, elles peuvent avoir un autre effet que de nous divertir – au mieux. C'est évidemment toute l'ambiguïté de l'actualité. L'actuel, ce ne sont pas les actualités. L'actuel, c'est ce qui est réel, ce qui est vrai, ce qui est là, visible ou non, et les bavardages médiatiques n'en font pas partie. Et en ce sens, oui, la poésie a sans doute pour tâche de mettre le nez dans les faits, dans ce qui trame, secrètement, le sol du présent – en retournant aux choses mêmes.

AVANT D'APPARAÎTRE (2/2)

Fabrice Farre

6. La vie, je l'ai apprise...

La vie, je l'ai apprise en te voyant descendre
du haut de cet escalier résonnant comme
la pierre qui garde à l'esprit l'effort de l'équilibre.
Je songeai devenir le garde-corps ou bien
les marches, tolérant l'existence sans qu'il fût question
de faux pas. Au moins la main. Je vécus armé
de la volonté, dénigrant mon corps pour porter
le tien. Ou bien l'escalier oublia-t-il un instant
que le mur le soutenait. Je sus alors
que ne tient que si l'autre maintient.

7. Le château d'eau...

Le château d'eau est ventru, c'est la cible
qui nous porte au-dessus des cailloux teintés
par le son noir de notre sueur, mais ils ne sont
en rien tragiques. Les chemins pourraient toucher
au ciel, en dépit des charges qui nous retiennent.
Nous sommes de l'âge que nous donne la volonté,
l'eau suinte au cœur de l'été ou à l'esprit, comme
une espèce sonnante au milieu de la citerne.
C'est ainsi que nous passons la saison de l'effort
et la pente toujours haute, sous les vapeurs ouvrières.

8. Ton prénom : Lucia...

Ton prénom : Lucia, frêle insecte au pied
du mur où nous comptons les soleils, dans la langue.
Tes mains scellées n'avaient pas de paume,
au jeu pourtant elles s'ouvraient.
L'orgue sarde du vent blanchissait les toits,
les figuiers sonnaient, en rien barbares, nous
avons trouvé le centre, sans doute l'odeur
du fruit, et l'un ou l'autre touchait enfin
la paroi, sans être vu ni des silhouettes à laine
ni des têtes au travail, recourbées dans leur visage.

9. Passe, passe la main...

Passe, passe la main – l'oiseau furtif dans le bleu,
l'harmonica scintille pour répondre aux signes
étranges, à la fois noirs et blancs selon qu'ils sont
vus par mon père ou moi-même. Quelqu'un heurte le seuil
de notre jardin, le sol répond sourd jusqu'à nous,
l'année aura tout donné. C'est à nouveau la voix
issue de l'instrument que le père a avalé désormais ;
tous les graves sont en lui, les aigus pour les formes
hirondelles sur nos têtes. Les bras massifs sont passés
par le tricot de corps blanc, et le père a oublié de mourir.

LES AUTEURS

10. Après avoir quitté les herbes hautes...

Après avoir quitté les herbes hautes en nous redressant ainsi qu'elles n'auraient pu le faire nous observions quelle était la forme que nous laisserions à cette heure du soir. Nous nous étions donc répandus sombres jusqu'aux pieds des chênes défaits de leurs fruits, flaques intimes confondues seulement là où l'amour courait comme l'oubli de la route. Les habitations devenaient rares, à leurs fenêtres flottaient des rideaux vides cousus de visages.

KAVEH AKBAR est né en Iran et vit aux États-Unis. Il est l'auteur de *Calling a Wolf a Wolf* (Alice James Books, 2017) et *Pilgrim Bell* (Graywolf Press, 2019).

LAURENT ALBARRACIN est né en 1970. Il vit dans le Limousin. Il est l'auteur de *Le Secret secret* (Flammarion, 2012) et *Le Grand Chosier* (Le Corridor bleu, 2016).

ALESSANDRO BOSETTI est né à Milan en 1973. Compositeur et artiste sonore, il est l'auteur d'un vaste corpus d'œuvres électroacoustiques et de compositions texte-son, notamment pour des institutions telles que WDR Studio Akustische Kunst, la Deutschland Radio ou encore le GRM.

GUILLAUME CONDELLO est né en 1978. Il est notamment l'auteur de *Les Travaux et les jours* (Dernier Télégramme, 2012) et *Ascension* (Le Corridor bleu, 2018).

MARINE CORNUET réside aux États-Unis. Traductrice de l'anglais, elle est aussi poétesse et a publié en anglais *Keeping the Chaff and the Wheat* (Unsolicited Press, 2018).

MARIA CORVOCANE vit et travaille à Marseille.

FRANÇOIS COUDRAY est né en 1977. Il a notamment publié *une montagne* et *l'Enfant de la falaise* (L'Harmattan, 2014 et 2018).

RODRIGO DELA PEÑA JR. est un poète philippin d'expression anglaise, habitant à Singapour. Il a publié *Aria and Trumpet Flourish* (Math Paper Press, 2018).

OLIVIER DOMERG est né en 1963. Il a publié en 2018 les trois volets de *La condition du même : La Sainte-Victoire de trois-quarts* (éd. La Lettre Volée), *Onze tableaux sauvés du zoo* (l'Atelier de l'agneau), *Le temps fait rage* (Le Bleu du ciel).

FRÉDÉRIC DUMOND est né en 1967. Artiste et auteur, il vit en Lozère Sud et a notamment publié des livres aux éditions de l'attente.

LUC DE GOUSTINE est né en 1938 ; il vit en Limousin depuis 1971. Théâtre, TV, radio ; traductions anglais, allemand, occitan. Auteur d'histoire, romans, essais et poésie.

FRÉDÉRIC LAÉ est né en 1978 à Brest. Il a participé aux revues Ce qui secret, Du nerf !, remue.net, RIP et a publié *Océania*, livre numérique aux éditions D-Fiction. Il est membre de la Maison de la poésie de Nantes.

ERIC PESSAN est né en 1970. Il vit dans les Pays de la Loire. Romancier et poète, il est notamment l'auteur de *Cela n'arrivera jamais* (Seuil, 2007) et *En voix de disparition* (Al Dante, 2015).

ALEXANDRE PRIEUX vit à Paris. Il a traduit, *The Man with the Blue Guitar* de Wallace Stevens : *L'Homme à la guitare bleue* (Nunc/Corlevour, 2018).

LOUISE MERVELET est née en 1994. Elle est titulaire d'un master à l'école des Beaux-Arts de la Villa Arson (Nice).

GUILLAUME MÉTAYER est né en 1972. Il vit à Paris. Il est l'auteur de *Nietzsche et Voltaire. De la liberté de l'esprit et de la civilisation* (Flammarion, 2011), de *Libre jeu* (Caractères, 2017), et traducteur de nombreux auteurs...

WALLACE STEVENS (1879-1955) vivait dans le Connecticut (USA). Il est notamment l'auteur d'*Harmonium*. Ses *Collected poems* (1955) ont été récompensés du prix Pulitzer.

JEAN-CHARLES VEGLIANTE est né en 1947. Il est notamment l'auteur de *Où nul ne veut se tenir* (La Lettre volée, 2016) et traducteur de la *Comédie* de Dante (Poésie / Gallimard).

PIERRE DE VIC (1143-1210) dit Moine de Montaudon, troubadour cantalou, vécut entre Aurillac, son prieuré de Montaudon et les fêtes de la cour du Puy ; mourut en Roussillon. Il créa entre 1193 et 1210 satires, débats (*tensons*) et chansons d'amour, souvent liées à Marie de Ventadour.

PIERRE VINCLAIR est né en 1982. Il vit à Singapour. Il est l'auteur de *Le Cours des choses* (Flammarion, 2018) et *Sans adresse* (Lurlure, 2018).

CATASTROPHES

écritures sérielles & boum !

ISSN 2557-1516

Comité éditorial :

Laurent Albarracin, Guillaume Condello & Pierre Vinclair

Administration du site & édition du pdf : P. V.

Textes © de leurs auteurs respectifs

Illustrations © Pierre Vinclair (sauf photos du feuilleton de Christophe Macquet © Christophe Macquet)

Nous écrire : revuecatastrophes@gmail.com

**Le premier numéro
de la version papier de CATASTROPHES est paru !**

20 euros, 258 pages de sueurs froides, 13 feuilletons en vers, prose, versets & prosimètre (Eliot Weinberger – Cyril Wong – Pierre Lafargue – Julia Lepère & Fanny Garin – Ivar Ch'Vavar – Phillip B. Williams – Madeleine Lee – Serge Airoidi – Alexander Dickow – Clément Kalsa – Joshua Ip – Fabrice Caravaca – Pierre Vinclair) qui portent malheur, écrits à l'encre de sang avec des pinces en poil de lapin – disponible dans les bonnes librairies et sur le site du <http://www.lecorridorbleu.fr> ou par chèque :

Le Corridor bleu
12, rue Suffren
97410 Saint-Pierre
Île de La Réunion

